

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



A engrenagem de produção de Mário-Henrique Leiria

Carla Sofia Marques Datia

Orientadora: Professora Doutora Maria de Fátima Rodrigues de Freitas Morna

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor no ramo de Estudos de Literatura e de
Cultura na especialidade de Estudos Portugueses

2021

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



A engrenagem de produção de Mário-Henrique Leiria

Carla Sofia Marques Datia

Orientadora: Professora Doutora Maria de Fátima Rodrigues de Freitas Morna

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor no ramo de Estudos de
Literatura e de Cultura na especialidade de Estudos Portugueses

Júri:

Presidente: Professora Doutora Maria Cristina de Castro Maia de Sousa Pimentel, Professora
Catedrática e Directora da Área de Literaturas, Artes e Culturas da Faculdade de Letras da
Universidade de Lisboa

Vogais:

- Doutor Perfecto Cuadrado Fernández, Professor Emérito da Facultat de Filosofia i Lletres da Universitat de les Illes Balears (1º Arguente)
- Doutora Maria Teresa Alves Sousa de Almeida, Professora Associada Aposentada da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (2ª Arguente)
- Doutor João Manuel Minhoto Marques, Professor Auxiliar da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve (Vogal)
- Doutora Maria de Fátima Rodrigues de Freitas Morna, Professora Associada da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (Orientadora)
- Doutor Fernando José Branco Pinto do Amaral, Professor Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (Vogal)

Índice

1.	Resumo.....	1
2.	Abstract	1
3.	Agradecimentos	2
4.	Epígrafe	3
5.	Abreviaturas	4
1.	Capítulo 1. Construir o roteiro de produção autoral.....	5
I.	<i>Corpus do roteiro</i>	7
1)	Alguns dados biográficos para a construção do roteiro	14
II.	Biografia intelectual e seu impacto	16
III.	Uma questão conceptual	20
IV.	O que é a <i>engrenagem de produção</i> ?	22
V.	O conceito de escritor no âmbito da <i>engrenagem</i>	23
1)	Do <i>escritor vago</i> ao escritor que inventa <i>nova linguagem</i>	26
VI.	Percurso profissional, escritor e questões editoriais	27
VII.	<i>A estética e o sobreporismo</i>	32
1)	<i>A associação do íntimo com o exterior</i>	37
2)	<i>Sobreporismo</i>	39
3)	<i>Linha evolutiva e sobreporismo</i>	44
VIII.	<i>Conceitos móveis e adaptáveis e processo de revisão semiótica</i>	48
2.	Capítulo 2. Engrenagem de produção e roteiro.....	54

I.	<i>Engrenagem de produção: fronteiras genológicas (e interpretativas?)</i>	56
1)	Cronologia(s): questão dos géneros	57
II.	A escrita e o conceito de escritor	63
III.	<i>Conceitos que se estabeleceram como certos apenas porque são antigos?</i>	73
IV.	<i>O meu viver é pintar, desenhar, agatanhar ideias e procurar coisas</i>	75
V.	<i>Acção poética e criação individual</i>	80
1)	<i>Acção poética (movimentação do indivíduo em relação ao meio)</i>	85
VI.	<i>Um surrealista bastante anterior a qualquer aparecimento de grupos mais ou menos surrealistas, surrealizantes ou surrealistas mesmo.</i>	90
1)	<i>Actuações até janeiro de 1952</i>	95
2)	<i>Transformar a actual posição da literatura</i>	102
3)	<i>Uma espécie de exercício muito saudável para as pessoas que ainda acreditam que vale a pena escrever qualquer coisa.</i>	105

3. **Capítulo 3. Pôr em marcha o funcionamento da *engrenagem de produção*109**

I.	Revisão da tradição	109
II.	<i>A arte, como obra humana e não divina, tem de evoluir</i>	119
III.	<i>Diapasão-romance</i>	122
1)	Arte moderna	122
2)	Pintura	124
3)	<i>Diapasão-romance: “prólogo”?</i>	126
4)	Conceito de artista e pintor	129
5)	<i>Fazer literatura</i>	130

6)	A literatura em <i>Diapasão-romance</i>	136
IV.	Liberdade num mundo cuja decifração só muito lentamente se realiza	142
V.	“Poética” do romance	147
VI.	Tornar a montar a minha engrenagem de produção	150
1)	Vou para a frente como uma máquina eficiente e lúcida	152
4.	Capítulo 4. Peças da engrenagem, sistema de combinatórias e recorrências.....	156
I.	Esquemas conceptuais de comunicação: <i>Dicionário / Enciclopédia</i>	160
1)	<i>Uma quantidade indeterminada de tia(s)</i>	161
2)	Ministro(s) / Estado / político	165
3)	Polícia(s) / PIDE	172
4)	Velha	174
5)	Capitão, general, soldado	177
6)	<i>General – animal diz-se na intimidade de um general muito animado e outros</i>	180
7)	O(s) tios(s)	185
II.	Personagens que transitam no universo ficcional construído	188
1)	<i>Pé de cabra, O coiso, Aqui</i>	189
1.	Tio inácio.....	190
2.	Josela	191
3.	General Moriguera	192
4.	Natário Wolfgang.....	193
5.	Remualda.....	197
6.	<i>Pé de Cabra</i>	199

7.	Paródia ao folhetim	202
2)	Wilson Gasosa / Vovô Gasosa	205
1.	Wilson Gasosa personagem.....	209
2.	Wilson / vovô Gasosa autor	212
3.	<i>O cantinho infantil</i>	213
4.	<i>Fábulas do coiso</i>	215
5.	<i>O Cozinheiro</i>	218
3)	<i>Aqui</i>	220
5.	<i>Engrenagem de produção e decifração</i>	222
1.	Bibliografia	225
1.	Anexo: roteiro de produção autoral	i

1. Resumo

Partimos de expressões de Mário-Henrique Leiria para demonstrar que o sistema de composição dos seus materiais funciona como uma *engrenagem de produção*. Esta recorre ao uso de *conceitos móveis e adaptáveis* estabelecidos pelo autor e trabalhados ao longo do tempo e constrói um esquema de recorrências e combinações disposto nos materiais produzidos que suplantam, por vezes, o signo estritamente verbal. Para tal elaboramos um roteiro de produção autoral que percorre uma *linha evolutiva* e destaca: a oscilação entre palavra/imagem ou verso/prosa, a construção de esquemas conceptuais de comunicação e o sistema de combinações e recorrências que criam uma superestrutura aplicável ao *corpus* reunido. Este percurso permite, ainda, entender a *engrenagem de produção* de Mário-Henrique Leiria como um acto de *decifração*.

Palavras-chave: *engrenagem de produção, conceitos móveis e adaptáveis, roteiro, decifração*

2. Abstract

We start from expressions of Mário-Henrique Leiria to demonstrate that the composition system of his materials works as a *production gear*. It resorts to the use of *mobile and adaptable* concepts established by the author and worked over time and builds a scheme of recurrences and combinations disposed in the produced materials that sometimes supplant the strictly verbal sign. For this purpose, we have created a route of authorial production that follows an *evolutionary line* and highlights: the oscillation between word/image or verse/prose, the construction of conceptual schemes of communication and the system of combinations and recurrences that create a superstructure applicable to the assembled *corpus*. This path also allows us to understand Mário-Henrique Leiria's *production gear* as an act of *decoding*.

Keywords: *production gear, mobile and adaptable concepts, route, decoding*

3. Agradecimentos

Agradeço à professora Fátima Morna o facto de tornar *isto* possível. Obrigada por acolher as minhas ideias, pela disponibilidade constante e pela paciência para me ensinar o caminho, sempre.

Agradeço às pessoas que me ajudaram, acompanharam e ouviram, pacientemente, ao longo deste processo: os meus pais, o Nuno, a Andreia, a Sofia, a Ana Carolina, a Lídia e a Helena. *Reservemos a nossa íntima loucura de viajar-de-olhos-fechados e deixemos que fique sempre um pouco de poesia indecifrável.*

Agradeço ao Mário-Henrique Leiria – com hífen¹ – dedicando-lhe estas páginas e esperando que, onde quer que se encontre, não fique demasiado *chateado*.

¹ A opção pelo uso do hífen no nome do autor deve-se a um artigo de Álvaro Belo Marques no qual se afirma: “(...) entrei no mundo de Mário-Henrique (ele fazia questão do hífen entre os dois nomes e não é agora, que já morreu, que o vou desgostar) de boca aberta e olhar confundido.” (“Memória (com inéditos) de Mário Henrique Leiria”, Suplemento «Ler/Escrever», *Diário de Lisboa*, 9-17 de dezembro de 1982).

4. Epígrafe

as realidades são tão diferentes da imaginação que eu espero sempre que tudo aconteça ao contrário, o que, aliás, é até bem divertido.
(MHL, DE p. 114)

Enfim, rotulem-me como quiserem, que isso não me dá grandes preocupações.
(MHL, BNP Esp. N3/66)

Mário não tinha dinheiro. Nenhum. Eu tinha uma Vespa, na qual o transportava a vários sítios. O problema é que o Mário sentava-se ao contrário, de costas para mim, e gritava coisas às pessoas que iam nos passeios e que paravam embasbacadas, por ver um feio crânio rapado com o casaco vestido do avesso, bifurcado ao contrário e gritando que nem um possesso. Explicava-me ele que era para estudar o comportamento das pessoas. «Tenho tirado conclusões muito úteis» afirmava rindo-se.
(Álvaro Belo Marques, BNP Esp. E22/210)

5. Abreviaturas

MHL – Mário-Henrique Leiria

Instituições

ACPC – Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea

BNP – Biblioteca Nacional de Portugal

CMB – Coleção Manuel de Brito

FCM – Fundação Cupertino de Miranda

Obras e documentos de MHL

CDG / MIJF – Casos de direito galático / O Mundo inquietante de Josela (fragmentos)

CDPT – Claridade dada pelo tempo

CDPTC - Claridade dada pelo tempo: catálogo

CGT – Contos do gin-tonic

CNPC – Conto de Natal para crianças

CO – Climas ortopédicos

DE – Depoimentos escritos

Dicionário – Dicionário para famílias de poucos haveres

DR – Diapasão-Romance

Enciclopédia – Pequena enciclopédia doméstica

FPF – Fábulas do próximo futuro

IDPM – Imagem devolvida poema-mito

LVP – Lisboa ao voo do pássaro

MI – Mário & Isabel

NCG – Novos Contos do Gin

NCG FPF – Novos contos do gin / Fábulas do próximo futuro

ND – Noite decifrada

PPLP – Pas pour les parents

1. Capítulo 1. Construir o roteiro de produção autoral

É sempre difícil procurar o que julgamos ser verdade; mas, dessa procura, sai frequentemente o encontro com a realidade, com aquela realidade que tantas vezes está mesmo ao nosso lado e com a qual topamos diariamente (...).

(“Está na vontade de cada um publicar os poemas que entende” [incipit] Mário-Henrique Leiria, BNP Esp. E22/83)

O encontro com MHL deu-se com a leitura de *Contos do Gin-Tonic* e, logo em seguida, *Novos Contos do Gin*, ao quais fomos juntando outros materiais da sua autoria². Ao analisar a colectânea *CGT*, partindo da premissa que o autor “encontrou uma nova linguagem”, tentámos identificar as características dessa linguagem relacionando-as com o facto de as composições constituírem “actos de crueldade”³, conforme afirma o próprio em entrevista. Num trabalho anterior explorámos esse conceito de *crueldade* a partir das palavras do autor e assumimos que a “nova linguagem” lhe permite reformular conceitos para construir a sua obra (cf. DATIA 2013: 1-8).

Alguns anos decorridos desde a redacção da primeira abordagem ao autor, a leitura que agora propomos segue os mesmos princípios procurando apoiar-se numa clarificação conceptual com recurso a um *corpus* ampliado. O primeiro trabalho levantou a possibilidade de, à semelhança do que o autor realizou em *CGT*, o mesmo processo de criação poder estender-se a um *corpus* maior e confirmar-se ao abrigo de uma estrutura conceptual *móvel e adaptável*. Os adjectivos surgem na expressão *conceitos móveis e adaptáveis* em “Da verdadeira justiça – Sermão VIII”⁴ (BNP Esp. E22/18) e será amplamente explorada para demonstrar que o processo de criação do

² Até ao momento existem publicações póstumas que reúnem o que se designa por *Obras completas de Mário Henrique Leiria: Ficção* (2017); *Poesia* (2018); *Manifestos, Textos críticos e afins* (2019), todos com introdução, organização e notas de Tânia Martuschelli e editados pela E-Primatur; e *Casos de direito galático e outros textos esquecidos*, E-Primatur, 2016. Contudo, sempre que possível, procuramos trabalhar a partir do material existente no espólio do autor ao abrigo do ACPC na BNP (E22), recorrendo ainda a material existente na FCM e ao cuidado de Arlete Alves da Silva (FMB).

³ “Estou muito chateado” in *Suplemento Literário* do *Diário de Lisboa*, 5 Abril 1973. Disponível em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06817.167.26322#!23> consultado a 2 novembro 2020.

⁴ “Da verdadeira justiça” tem acrescentado a lápis a data e a indicação “Sermão VIII”, no canto superior direito da folha. Este pormenor pode indiciar a redacção de outros “sermões”.

autor constitui uma *engrenagem de produção*, outra expressão também utilizada por ele em carta de 1961: “tornar a montar a minha engrenagem de produção” (DE⁵, p. 139).

Recorremos às palavras de MHL para desenvolver uma teoria apoiada na leitura da sua produção: as obras publicadas, os documentos do espólio à guarda do ACPC da BNP (BNP Esp. E22)⁶ e outros por nós reunidos num roteiro (ver anexo “Roteiro de produção autoral”). Esta hipótese ganha força devido ao facto de a “nova linguagem” consistir num trabalho de transformação de conceitos pré-existentes à matéria literária (e não só) produzida pelo autor. MHL, pelo menos enquanto criador⁷ de uma obra vária, finta a nossa tentativa de arrumar em categorias de modo definitivo os seus textos ou mesmo a vertente iconográfica com desenhos, pinturas e colagens. Esta é uma qualidade da arte das vanguardas que soube exponenciar, deixando um conjunto tão diversificado que escapa à tentativa de rotulação convencional. Aliás, só nesse conjunto se pode encontrar uma estrutura conceptual capaz de o caracterizar como é o caso da *engrenagem de produção*.

Estas expressões permitem conceber um roteiro de produção que siga o compasso de criação de MHL, passando pela fase do “poeta de abstractas poesias surrealistas” (“Um caso sentimental”, BNP E22/58), ou pela “época em que tal já não se diz” (“Está na vontade de cada um publicar os poemas que entende” [*incipit*], BNP Esp. E22/83) até chegar à última obra publicada em vida do autor: *Lisboa ao voo do pássaro*.

⁵ Sempre que recorrermos a citações de cartas de MHL que integram *Depoimentos escritos* colocamos a abreviatura DE com a indicação do número de página.

⁶ O esquema de inventário de espólios em uso na BNP por parte do Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea e aplicado ao tratamento documental do espólio de MHL segue o seguinte modelo: 1. Manuscritos do autor (subdividido em poesia, prosa, teatro, música (partituras), desenhos, adaptações, traduções, edições, vária); 2. Correspondência do autor (subdividida em enviada, recebida e correspondência(s)); 3. Documentos anexos do autor (documentos biográficos, recortes de imprensa, impressos, iconografia, vária); Manuscritos de terceiros (repetindo as categorias dos manuscritos de autor); 5. Correspondência de terceiros (cartas, 2. correspondência(s)); 6. Documentos anexos de terceiros (documentos biográficos, recortes de imprensa, impressos, iconografia e vária) (Cf. OLIVEIRA, 1992: 107-121). Este esquema é útil para organização arquivística do material, contudo, não nos importa agrupar os documentos em tipos, até porque isso é ruinoso no caso da obra de MHL.

⁷ “Quando, na segunda metade do século XVIII, a poesia e a poética se libertam gradualmente do princípio aristotélico da mimese e se afirma um dinamismo criador que lhe é intrínseco e conatural e que não promana, como numa epifania, de qualquer entidade transcendente (...) estão criadas as condições estéticas e ontológicas para que o poeta assuma em plenitude o estatuto do criador.” (AGUIAR E SILVA, 2011: 209)

Para demonstrar este modo de leitura juntamos vários tipos de materiais que estão dispersos, não representando uma obra em sentido tradicional⁸ e que organizamos num roteiro de produção autoral. Deste modo, a (re)definição e substituição do conceito de obra impõe-se já que deste apenas importa o sentido de produção de um conjunto⁹, embora este exclua o modo como se constrói esse conjunto e a desagregação que o caracteriza.

A *engrenagem de produção*, através do roteiro assim constituído, revela o seu funcionamento enquanto sistema¹⁰ e fornece os seus mecanismos de leitura. Isto significa, por um lado, que estamos a reunir um conjunto de materiais que demonstram “um sistema de pensamento” (ECO 2009: 91-92) e, por outro lado, estamos a revelar e analisar esse sistema cuja base são os *conceitos móveis e adaptáveis* que, por sua vez, norteiam a composição autoral traduzida por *engrenagem*.

I. *Corpus* do roteiro

Quanto à descrição do *corpus* reunido no roteiro, recolhemos obras publicadas, projectos e outros materiais dispersos, reportando-nos, sempre que possível, a documentação existente no espólio de MHL.

O roteiro contém as seguintes obras: *Climas ortopédicos* (BNP Esp. E22/2 – versão incompleta – e N38/cx.36); *Clareza dada pelo tempo* (BNP Esp. E22/1,

⁸ Destacamos no roteiro a confirmação do carácter peculiar do conjunto de material reunido que foge ao conceito de obra que implica o “aspecto de organismo” definido por Umberto Eco, pois: “quando se fala em obra de arte, a nossa consciência estética ocidental exige que por «obra» se entenda uma produção pessoal que, apesar da variação das fruições, mantenha um aspecto de organismo, e apresente, seja qual for o modo de ser entendida ou prolongada, a marca pessoal por virtude da qual é, vale e comunica. Estas observações devem ser feitas do ponto de vista teórico da estética que considera a variedade das poéticas, mas aspira por fim a definições gerais.” (ECO 2009: 91-92)

⁹ Da definição de obra no dicionário importa reter a noção de “conjunto das produções de um escritor ou artista” ainda que, como veremos, estes conceitos são também transformados pelo autor. (José Pedro Machado (coord.), *Dicionário da Língua Portuguesa, Vol. O-P*, Lisboa: Didáctica, 1965, pp. 15-17).

¹⁰ “Uma obra de arte ou um sistema de pensamento nascem de uma teia complexa de influências, a maior parte das quais se desenvolve no plano específico da obra ou do sistema de que faz parte (...).” (ECO, 2009: 60)

N38/cx.36); *Pas pour les parents* (BNP Esp. N38/cx.36); *Imagem devolvida: poema-mito* (BNP Esp. E22/4,5 e N38/cx.36); *Conto de Natal para crianças* (FCM, 25-MC-117); *Contos do Gin-Tonic* (BNP Esp. E22/15) e *Novos Contos do Gin* (BNP Esp. E22/26) e usamos, também, as segundas edições devido às notas introduzidas pelo autor; *Casos de direito galático / O mundo inquietante de Josela (fragmentos)*; *Mário e Isabel*¹¹; *Lisboa ao voo do pássaro* e a reunião de correspondência póstuma *Depoimentos escritos*.

Ao conjunto elencado acrescentamos o *Dicionário modesto para famílias de poucos haveres* (*O Coiso*, N.º 6, abril de 1975, p. 11) e a *Pequena enciclopédia doméstica* (*ELE: Magazine para senhores*, N.º 9 e 11, junho e setembro de 1973, pp. 28-29; 30-31); a ficção publicada nos jornais *O Coiso*, *Pé de cabra* e *Aqui*; a colaboração em *Visão para uma nova banda desenhada portuguesa* (no N.º 5, “O degrau”, 1975, p. 10); alguns materiais consultados na FCM em Vila Nova de Famalicão, nomeadamente no acervo de Mário Cesariny e na CMB (desenhos, pinturas, um jogo e um texto teórico sobre pintura)¹²; várias composições teóricas e ficcionais existentes no espólio do autor, nomeadamente *DR* (BNP Esp. E22/21) e os projectos *Noite decifrada* (BNP Esp. E22/6), *Dois poemas mecânicos* (BNP Esp. E22/3) e *Quatro quadras semi-fágicas e uma quadra métrica* (BNP Esp. E22/7).

Sabendo, no entanto, que mais material do autor poderá aparecer, cingimo-nos ao que fica registado no roteiro e, respeitando a cronologia¹³ quando isso é possível,

¹¹ Trata-se de uma obra com textos de MHL e ilustrações de Isabel Lobinho.

¹² A consulta destes materiais foi generosamente concedida por Arlete Alves da Silva cujo marido, Manuel de Brito, comprou a biblioteca pessoal de MHL e outros materiais do autor após a sua morte. Posteriormente, algum do material que consultámos em 2016 foi reunido em exposição da qual resultou um catálogo (SILVA: 2017).

¹³ A opção pela arrumação cronológica é possível quando o autor acrescenta às suas produções a data. Em alguns materiais é possível distinguir que a datação é inserida numa tentativa de organização posterior à redação. Tal parece acontecer com: “Vida (a vida vista por um futurista)” (BNP Esp. E22/18, junho 1942) cuja datação e subtítulo são acrescentados a lápis; “Capítulo I” (BNP Esp. E22/18) com o acrescento a lápis “primeiro capítulo dum conto que eu nunca acabei” e a data “junho de 1942” e “1ª rascunho”; “Noite africana” (junho 1942), “Conto neurasténico” (20 setembro 1943), “Verdadeira história de Maya-Gol e o Velho Amarelo que colecionava Hipotenusas (panfleto semi-mágico antiburguês, com tendências imaginativas)” com acrescento da data 1947 e assinatura do autor a lápis; “Uma caixa solitária em pé de guerra” [*incipit*] (BNP Esp. E22/18, 1947); “Contacto” (1947); “Passatempo” datiloscrito com acrescento autógrafo do subtítulo “no Cais do Sodré, como se vê”; “Vou-lhe contar uma peça de teatro...” (1947) e “Eu e a Luiza [*sic*] fizemos uma Viagem-Infinito (conto quase verdadeiro) (aquilo que sonha dentro de nós é verdadeiro, porque existe totalmente)” (1945).

registamos os títulos que o compõem. Usando, apesar de tudo, a terminologia convencional.

No que diz respeito à narrativa: “A vertigem das sombras: interpretação dum pesadelo” (BNP Esp. E22/14); “Vida (a vida vista por um futurista)” (BNP Esp. E22/18); “Capítulo I - 1º rascunho, primeiro capítulo dum conto que eu nunca acabei” (BNP Esp. E22/18); “Noite africana” (BNP Esp. E22/18); “Conto neurasténico” (BNP Esp. E22/18); “Um caso sentimental” (BNP Esp. E22/58); “Eu e a Luisa [sic] fizemos uma viagem-infinito (conto quási verdadeiro) (aquilo que sonha dentro de nós é verdadeiro, porque existe totalmente)” (BNP Esp. E22/18); “Diálogo psico-analítico” (BNP Esp. E22/65); “Por cá também passa o engole-espadas” (BNP Esp. E22/18); “Fui ao meu enterro” (BNP Esp. E22/23); “Contacto” (BNP Esp. E22/18); “Verdadeira história da luta entre Maya-Gol e o Velho Amarelo que colecionava Hipotenusas (Panfleto semi-mágico anti-burguês, com tendências imaginativas)” (BNP Esp. E22/18); “A grande festa” (BNP Esp. E22/71); “Um caso zoológico” (BNP Esp. E22/59)¹⁴; “Feitiço” (BNP Esp. E22/69); “História da cavalaria” (BNP Esp. E22/24) e “Fragmentos da minha vida real”¹⁵ (BNP Esp. E22/18).

No que concerne ao teatro registamos: “Cêna [sic] familiar na Rússia – (drama) ou uma depuração necessária” (BNP Esp. E22/31); a peça incompleta “Vou-lhe contar uma peça de teatro: o homem e o seu enterro (sainete existencialista)” (BNP Esp. E22/18); “A bem da nação” (BNP Esp. E22/28) e “5º quadro” (BNP Esp. E22/31).

Executando um inventário exaustivo da produção poética do autor por ele datada, e excluindo neste momento as obras e os projectos já referidos inicialmente, elencamos em seguida os registos por ordem cronológica.

Os primeiros em 1938 com “Matemática” e “A minha cabeça gira... gira” (BNP Esp. E22/11). A estes seguem-se, em 1939: “Poema épico”, “Eu queria encontrar-te”, “Gozemos sim; a cristalina esfera” (BNP Esp. E22/11) e, em 1940, “Quimera da sombra” (BNP Esp. E22/11).

Em 1942: “Ritmo bárbaro”, “Índia”, “A tua imagem”, “Confissão”, “Divagando”, “O Toninho – versos futuristas feitos a um homenzinho do I.S.T.”, “Luta”, “Sintoma ou

¹⁴ Trata-se de composição que integra *NCG* (com o título “Caso zoológico”), mas aqui em versão censurada.

¹⁵ De acordo com “Actuações até janeiro de 1952” (BNP Esp. E22/123), este texto foi publicado em *Maresia* (19 novembro 1950).

causa? versos futuristas explicando uma ideia ainda mais futurista que o Né teve”, “Caravana”, “Fan - versos futuristas a um menino futurista”, “Desejo eterno”, “Evolução” e “Sinfonia delirante” (BNP Esp. E22/11).

Em 1943, o autor compõe “Bucolismo híper-moderno” [*sic*], “Apologia do som”, “Divagação inútil”, “Visão sangrenta”, “Verdade”, “Quadras dispersas”, “Alegria de viver”, “Fardo”, “Escadaria”, “Luz da lâmpada”, “Olhar manipulável”, “Apatia”, “Engano”, “Cansaço”, “Tempo”, “Furor inútil”, “À roda duns olhos verdes: divagação neuro-delirante dum poeta híper-moderno [*sic*] à Maria José”, “Desilusão”, “Noite igual às outras”, “Oração do ódio”, “Apelo” e “Onde a chuva cai (BNP Esp. E22/7).

No ano de 1944, MHL redige: “Nada de poesia”, “Independência”, “Divagando à volta dum tema velho”, “Oh! mestre das noites fatigantes”, “Aurora” (BNP Esp. E22/11); “Gargalhada”, “Ponte”, “Senhor touro” e “Janela” (BNP Esp. E22/7).

Em 1945: “Alma” (BNP Esp. E22/7); “Poema do mar”, “Três poemas de tédio” (BNP Esp. E22/11). No ano seguinte, em 1946: “Fui água e não me beberam”, “Frio” (BNP Esp. E22/7); “Poema da negação”, “Poema em prosa”¹⁶, “Britania rules” e “Poema livre” (BNP Esp. E22/11).

Em 1947 MHL escreve: “Propedêutica”, “Tudo o que eu fui perdeu-se n’outra vida”, “Concerto às 15-30 e um copo de vinho”, “Outono para 37 versos”, “Lápide em Cantaria”, “Parábola”, “Poema nocturno”, “Heráldica”, “P. S.” e “Sodoma económica” (BNP Esp. E22/7).

Em 1948: “Canção de embalar”¹⁷, “Espaço vazio”, “História da laranja”, “Zambra”, “Poema das quatro horas”, “No centro”, “Um barbeiro com ar ultramarino”, “Relatividade obcecante”, “Claraboia” [*sic*], “A janela micrométrica”, “Retrato de Jacques Villon”, “Verdade dada pela noite”, “História do conhecimento”, “Lucidez anti-filosófica” e “Proposta desonesta” (BNP Esp. E22/7).

Em 1949, embora “mais ou menos desconfiado” conforme desabafa em carta escrita a Cesariny (BNP Esp. N3/49), MHL prossegue na escrita poética com: “A cidade adormecida”, “Se um poema não é um poema”, “Para ser visto por uma lente”,

¹⁶ Existem dois poemas com o mesmo título, mas são diferentes (ver anexo “Roteiro de produção autoral”).

¹⁷ Há mais três composições com o mesmo título, datadas de 1970 e com a mesma cota, mas nada mais têm em comum com o poema referido.

“Pequeno poema metálico”, “Lição de anatomia” (BNP Esp. E22/7) e “Caminho oculto” (BNP Esp. E22/17).

Em 1950: “Ruptura de iniciativa terrestre poema-tarot” (BNP Esp. E22/17) e “O cristal maravilhoso orientado no seio das minas vigilantes” (BNP Esp. E22/8). Um ano depois, em 1951, reunimos: “Porque não acreditam”, “Antropofagia” (BNP Esp. E22/12); “Consequências”, “É altura” e “Eu vos afirmo” (BNP Esp. E22/7).

Em 1952: “Caso do dia” e “Terceiro poema” (BNP Esp. E22/7). Em 1954: “Informação necessária” (BNP Esp. E22/7). Em 1955: “Revolução nacional – Ano XXVIII” (BNP Esp. E22/7 ou 10). Em 1957: “Um poeta” (BNP Esp. E22/7). Em 1961: “Última solidão” (BNP Esp. E22/7) e “Partir” (BNP Esp. E22/9).

No ano de 1962 apenas registamos o poema “Amor” (BNP Esp. E22/16, DE p. 57), tal como em 1963 “Fica presente amor” (BNP Esp. E22/16). Em 1967 “A asa não quebra” (BNP Esp. E22/16) e em 1969: “Facto diverso” (BNP Esp. E22/16).

Entre 1970 e 1972 são produzidos alguns poemas, a maior parte deles com indicação do local onde foram escritos, demonstrando alguma itinerância geográfica por parte do autor. Em 1970: “Rima em seis notas só”, “Provérbio imperativo”, “Estamos”, “Segunda versão do mito proverbial”, “E a Europa” e “Portugal”, “Diarreia após ler três horas de Dante e seu inferno”, “1ª canção de embalar”, “2ª canção de embalar”, “3ª canção de embalar”, “Lisboa ainda revisitada em 70!”, “Pois”, “Amizade de lobo, não de cão” e “Olha, Lukas” (BNP Esp. E22/16).

Em 1972 MHL redige “Cantar de amigo”, “Dejejum”, “Uma das liberdades”, “Educação cívica”¹⁸ e “Confraternização” (BNP Esp. E22/17).

Existem, ainda, outros materiais (uns datados, outros não), como os guiões para filmes: “Cabina telefónica: planificação de filme” (BNP Esp. E22/29) e “Projecto para um film” [sic] (BNP Esp. E22/30); ou “Projecto para uma urbanização irracional do Rossio” e “Projecto para pequenas modificações na Torre [sic] de Belém” (BNP Esp. E22/82); uma crónica “De como três dias foram passados: crónica de viagem” (BNP Esp. E22/19); uma conferência (BNP Esp. E22/31); “Cumentários” [sic] (constituído por comentários a provérbios BNP Esp. E22/11); aforismos e outros documentos de carácter polivalente não se prestando a modelos classificativos convencionais.

¹⁸ Em NCG existe uma composição com o mesmo título, mas é diferente.

Além dos poemas listados, MHL pinta, por exemplo “Elipoforme Lupulico”¹⁹ (1948) e “Auto-retrato” (1949) (CUADRADO FERNÁNDEZ; GONÇALVES 2007: 24-25) ou o que parece constituir uma sequência de objectos intitulados “Poema-objecto” (CUADRADO FERNÁNDEZ; ÁVILA 2001: 88).

Os materiais reunidos permitem analisar o referido sistema de pensamento de MHL que age por definição e redefinição, por exemplo, no que respeita ao conceito de estética que é alvo de reflexão teórica. Uma primeira manifestação disso está patente no “Manifesto do sobreporismo” (BNP Esp. E22/18). Ecos dessa preocupação estética parecem estar presentes, também, em *DR* (BNP Esp. E22/21), onde a acção opera no âmbito duma metalinguagem preocupada com conceitos como arte, pintor, escritor e, claro, estética. A invenção do termo *sobreporismo* para designar uma noção de estética sem precedentes antecipa um pouco do universo que o autor cria, recusando-se a integrar um já existente.

Outro exemplo dessa análise possível reside na leitura dos títulos e subtítulos que defraudam o género ou tipologia que os textos apresentam à cabeça. Títulos como: poema, conto, crónica, manifesto, romance ou novela. Algumas destas composições têm complementos no título como “A vertigem das sombras: interpretação dum pesadêlo” [*sic*] (BNP Esp. E22/14) ajudando a compor um universo que gira em torno de si próprio. Uma novela pode ser constituída por fragmentos (*O mundo inquietante de Josela (fragmentos)*) ou não passar de “Um caso sentimental” (BNP Esp. E22/58), título de outro dos textos criados por MHL. A necessidade de afirmar um conceito, mesmo que esse seja a declaração de uma categoria de género, para depois demonstrar a sua falência e inviabilidade, parece constituir uma metodologia de composição para o autor.

MHL trabalha a sua escrita fugindo aos conceitos de literatura e de género literário para produzir num campo de experimentação com a linguagem e seu exercício na escrita ou iconografia. Ao ler *CGT e NCG*, por exemplo, lidamos com a confusão do

¹⁹ Elemento presente no texto “Verdadeira história da luta entre Maya-Gol e o Velho Amarelo que colecionava Hipotenusas (Panfleto semi-mágico anti-burguês, com tendências imaginativas)”: “Um dia o rio acordou e desceu até à floresta. Maya-gol saiu de casa e foi juntar-se ao rio para irem os dois ouvir a 7ª Sinfonia Metálica que os olhos tocam quando o Rio chega. havia muito calôr [*sic*] pintado de amarelo e os helipoformes-Lúpúlicos cantavam (...).” (BNP Esp. E22/18)

signo semiótico e a fusão palavra-imagem que já existe no modo de conceber os objectos não se limitando apenas à sua materialidade²⁰.

A questão genológica perpetuada pela ficção publicada amplia-se com a introdução de *CDG* e *MIJF*. A designação “casos” aplica-se aos casos jurídicos peculiares que tocam a ficção científica e os julgamentos apresentados invertem a lógica da lei, mas esta classificação designada pelo autor não é única, basta recuperar os títulos “Um caso sentimental” (BNP Esp. E22/58) e “Um caso zoológico” (BNP Esp. E22/18), por exemplo. Já a aparente novela *MIJF* acaba por ser “em fragmentos”, surgindo estilhaçada na sua acção. Aliás, os fragmentos “A vacina” e “O desaparecimento” são ambos publicados, primeiramente, na revista *ELE: Magazine para senhores*, integrando uma paródia ao folhetim.

O roteiro da obra de MHL pretende designar o conjunto de materiais enumerado anteriormente e outros considerados pertinentes e que, apreciados em conjunto, revelam um sistema de pensamento do qual resulta a *engrenagem*. A selecção é organizada cronologicamente, sempre que possível, de modo a construir a “descrição particularizada duma viagem”²¹, conforme a definição de roteiro mais rudimentar existente no dicionário.

Procuramos demonstrar o desenvolvimento de um sistema de pensamento ao longo do tempo, revelando interdependências engrenadas, quer se devam a leituras, viagens, produção ficcional ou considerações teóricas. Estas manifestam-se na epistolografia, em notas redigidas sobre alguns artistas seus contemporâneos ou em apreciações estéticas das quais podemos extrair componentes de um processo de construção. Do conjunto reunido, entre produção literária e iconográfica com uma vertente imagética preponderante, verificamos o somatório de experiências criativas executadas por MHL. Além do material reunido no roteiro, outra bibliografia e outros

²⁰ “May I remind the reader how important it is to distinguish between language and statement. The dictum that we think in words is erroneous as well as naïve. Some of us do think in words – most philosophers and perhaps all logical positivists do. But other who use words, including certain writers, often think in visual terms, with images, symbols and gestures; this does mean that one thinks into words which will communicate those thoughts in words – or, for that matter, vice-versa.” (SVENSON 1966: 17)

²¹ “Roteiro”, José Pedro Machado (coord.), *Dicionário da Língua Portuguesa*, Vol. Q-S, Lisboa: Didáctica, 1968, p. 519.

materiais são convocados ao longo deste trabalho, nomeadamente de terceiros e que também se encontra no espólio.

A composição da *engrenagem* do autor recorre aos *conceitos móveis e adaptáveis* e ao que parece ser “um trabalho prévio” constituído por “documentos preparatórios”, maioritariamente notas soltas e apontamentos de cunho teórico e a observação atenta destes mostra-nos o trabalho inventivo e “dinamismo criativo”²² (PERNIOLA 1998: 23-24) que está na base da constituição e revela a sua estrutura hermenêutica.

1) Alguns dados biográficos para a construção do roteiro

MHL nasce em 1923, apenas um ano antes da publicação do *Manifesto do Surrealismo* de André Breton. Os primeiros registos de algo composto por ele foram encontrados na exposição *O legado de Mário Henrique Leiria na Coleção Manuel de Brito*, organizada por Arlete Alves da Silva, em 2017: desenhos que revelam um grande fascínio do autor por Walt Disney. Em 1930, com apenas 7 anos de idade, possuía um traço firme e definido em todos os seus desenhos, algo que mais tarde se comprova através de outros desenhos e/ou estudos para as suas pinturas. No dia 21 de julho de 1934, com 11 anos, recebe o diploma do exame do segundo grau do ensino primário elementar onde é “aprovado com distinção” (BNP Esp. E22/121).

Os dados biográficos mencionados são localizados temporalmente, mas nem sempre é possível a arrumação cronológica e, nesses casos, a afinidade existente entre

²² Mário Perniola salienta os aspectos que colocamos entre aspas na teoria de Bergson, nomeadamente no que diz respeito à relação existente entre o artista e a sua criação (obra). Apesar de não subscrevermos a noção de obra tradicional, a ideia de “trabalho prévio” faz sentido quando relacionada com os documentos teóricos de MHL. Perniola destaca o seguinte: “Ao conhecimento «científico», relativo, baseado nos símbolos e orientado para o estudo da matéria inorgânica, Bergson contrapõe um conhecimento metafísico, absoluto, activo, inseparável dos processos vitais. Este assemelha-se à composição literária: em ambos é necessário um trabalho prévio, o qual consiste em notas e documentos preparatórios para o escritor e, para o filósofo, em observações e meditação. Porém, tanto na literatura como na filosofia o essencial é o impulso que nos lança num dinamismo criativo, no qual nos identificamos com a vida do mundo inteiro” (PERNIOLA 1998: 23-24)

os vários materiais permite a sua aproximação. Os marcos biográficos localizados no espólio, juntamente com algum material produzido pelo autor mas não datado, revelam uma interdependência quando analisados em conjunto. Um dos exemplos dessa relação verifica-se em 1936. Neste ano, MHL tem 16 anos e o único documento datado desta altura a que temos acesso no espólio do autor²³ é um exemplar do Jornal *Flechas* (BNP Esp. E22/160), trata-se de um jornal infantil espanhol. Ora, MHL informa, numa carta escrita a Isabel em 1962, que esteve em Espanha e foi membro de uma das Brigadas Internacionais:

Ando desorientado e só sei que 'para vivir de rodillas vale más morir de pie', como nós cantávamos na 5ª Brigada Internacional, quando eu tinha 16 anos e acreditava que a vida era uma coisa maravilhosa. (DE, 14 nov. 1962, p. 220)

Tal facto ilustra a perspectiva necessária para interpretar o roteiro construído e a necessidade de o extrapolar convocando material que não é da lavra intelectual do autor, como é o caso do jornal *Flechas*. O exemplo referido serve para mostrar como é possível relacionar dois registos afastados no tempo, um de 1936 e o outro de 1962, o último iluminando a informação relativa ao primeiro. Uma outra carta de MHL a Isabel, escrita em 4 de Junho de 1962 aponta, também, para o episódio sucedido em Espanha, o que demonstra os movimentos de força entre os componentes da *engrenagem*, isto é, entre os materiais que a constituem. Na primeira carta, MHL regista: “16 anos. Valentemente convencido que ia defender a liberdade dos homens. Dois tiros numa perna. Boa piada. Prisões. Expulsão de escolas. Para quê?” (DE, 4 de junho de 1962, p. 210). Numa outra carta (não datada) esclarece a questão dos tiros numa perna:

Nós temos sempre que ajudar a segurar aquilo que desejamos, nem que seja à custa de sangue. Numa perna duas balas «ganhas» em Espanha, na cabeça uma cicatriz

²³ Existem revistas de banda desenhada e outras, algumas dos anos 30 e de vários países, na biblioteca pessoal de MHL. Tal facto se apurou ao consultar um inventário parcial do material adquirido por Manuel de Brito e esposa, Arlete Alves da Silva. Nesse inventário consta: *O Papagaio* (N.º 2, 5, 37, 57, 68, 69 de 1935); *L'Intrépide* (N.º. 1349, 1935); *El Tony* (Buenos Aires) (N.º. 396, 397 de 1936); Jornal de Banda Desenhada “Robinson” (França) (vários números de 1936 e 1937; Suplemento Juvenil *Mandrake no Circo* (Brasil) de 1937; *Almanach du Petit Illustré* (1937) e Semanário *Puck* (N.º 1694 de 1937). Além destas, destacamos *A Gazeta*, jornal infantil brasileiro (vários números de 1936), *O Papagaio* (revista infantil, alguns números de 1936 e 1937), *O Mosquito* (semanário infantil, o autor possuía quase todos os números de 1936-1937), entre muitos outros. Servem os exemplos para demonstrar que desde cedo MHL se interessa pelas duas vertentes: a escrita e a iconográfica.

com sinal de existências policiais; e, no entanto, continuo a achar que tudo isso valeu a pena e que só assim eu podia hoje acreditar que não tenho sido totalmente inútil para os outros. (DE, p. 127)

As ocorrências em que é mencionado o episódio de MHL em Espanha servem para demonstrar que devemos cotejar, simultaneamente, os materiais. A repercussão de alguns dados biográficos no campo da criação também se pode verificar, por vezes, cruzando material biográfico e ficcional²⁴.

II. Biografia intelectual e seu impacto

Existindo material que permite constituir o percurso biográfico do autor nem todo é relevante para o que nos importa tratar, mas casos como recortes de imprensa, epistolografia e catálogos de exposições, além de assinalarem um ponto cronológico no roteiro, marcam, sobretudo, implicações teóricas ou críticas relacionáveis com o todo. As cartas, por vezes, são constituídas por relatos com opções estéticas e criativas seguidas na criação do autor, como se constata no conselho dirigido a Isabel que é, antes de mais, uma clara opção de estilo praticada pelo próprio na sua escrita: “Porque não experimentas ser mais económica e mais directa na tua linguagem escrita?” (DE p. 131).

Os recortes de imprensa, por sua vez, dão conta, entre outras coisas, das exposições realizadas pelos surrealistas, mesmo aquelas em que MHL não participa com as suas obras. Alguns catálogos de exposições presentes no espólio do autor, por exemplo o de uma exposição de Raul Perez com texto de Lima de Freitas (1977, BNP Eps. E22/172) ou *Esta estrada que me segue* de Cruzeiro Seixas (1977, BNP Esp. E22/134) são, também, importantes para percebermos os seus interesses e de que modo esses se reflectem (ou não) na obra construída.

²⁴ Esta referência é importante porque parece influenciar, por exemplo, um poema escrito em 1939: “É grande a barulheira e grande a confusão / Gritam os feridos e os mortos, até / Ouve-se, sinistro o uivo dum cão / Diz uma voz; Maria, o café!” (BNP Esp. E22/11, 1939)

A redacção de textos para catálogos ou outros de cunho crítico revela as influências sentidas através dos interesses de MHL mas, ao mesmo tempo, exalta uma vertente criativa imiscuída numa aparente dimensão teórica. Quando tal se verifica, isso abre caminho ao desenvolvimento da estética autoral e marca uma posição perante o panorama artístico português e, também, internacional, nomeadamente no que à música e literatura diz respeito. Exemplos da veia crítica estão presentes nos estudos de MHL sobre música de vários géneros, mas essencialmente Jazz²⁵ (BNP Esp. E22/25), sobre gerações de autores como “Beat generation, angry young men e os anos cinquenta”²⁶ (BNP Esp. E22/57) ou sobre a pintura de Júlio Resende²⁷ e em algumas traduções, estudos ou resenhas biográficas sobre os autores traduzidos²⁸. Neste último caso, as resenhas sobre escritores fornecem aspectos que ajudam a montar o conceito de escritor concebido por MHL. De igual modo, nas apreciações críticas redigidas para catálogos, podemos reunir elementos que colaboram na construção dum conceito de arte ou estética de acordo com os seus pressupostos.

Os catálogos da autoria de terceiros presentes no espólio de MHL permitem seguir pistas sobre os seus interesses e identificar núdulos temáticos que são determinantes na sua produção criativa. Observando, por exemplo, o *Catálogo de pintura moderna, futuro e posição de Cândido Costa Pinto* (BNP Esp. E22/143), com um texto introdutório da autoria de Costa Pinto sobre arte moderna e, especificamente, sobre pintura, lê-se o seguinte:

Os problemas de conceito, processos criadores, formas, etc. são, pois, dentro da ordem natural do método, problemas-segundos: dependentes do problema de expressão, do problema técnico.

²⁵ Salientamos que na biblioteca do autor adquirida por Manuel de Brito e sua esposa, Arlete Alves da Silva, existem várias revistas musicais, muitas delas constituindo colecções integrais sobre jazz. Destacamos títulos como: *Jazz Magazine* (Nº 49-50, 1959 e n.º 55, 57, 58 e 60 de 1960); *Jazz Hot* (n.º 138 de 1958, n.º 139 e 145 de 1959 e n.º 150 e 155 de 1960) e *Tout Savoir (Le Jazz)* (1959).

²⁶ Publicado, em versão diferente, no suplemento *Artes e Letras* do jornal *República* (22 de junho de 1972).

²⁷ Consulta do texto facultada por Arlete Alves da Silva.

²⁸ Alguns exemplos: “Introdução” à tradução de *O Som e a fúria* de William Faulkner (BNP Esp. E22/38, 1960) e resenhas sobre Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Pablo Neruda, Guillén, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Augusto Roa Bastos, Vinicius de Moraes, Josué Montello, Jorge Medauar, Lygia Fagundes Telles, Dalton Trevisan, Clarice Lispector, Ricardo Ramos, Ariano Suassuna, Ledo Ivo, Marcos Konder, Thiago de Mello, Gerir Campos, Emanuel Melo Neto, Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Ferreira Gullar (BNP Esp. E22/83, 1972).

O texto dedica-se muito às técnicas pictóricas e, apesar de o próprio MHL também se dedicar à pintura, embora pela altura da produção deste catálogo esteja mais comprometido com a fusão entre escrita e imagem ou a produção poética e ficcional²⁹, importa-nos salientar como se apropria dum problema pictórico para a sua produção escrita, ou vice-versa. A exposição ocorre em abril de 1951 e nesse ano MHL produz uma larga variedade de materiais. A referência aos “problemas de conceito” casa com uma preocupação recorrente na produção pictórica e literária de MHL, além de retomar o que produzira em 1944 com os *conceitos móveis e adaptáveis*.

Mais do que isso, é no mesmo ano de 1951 que o autor, em entrevista a Cesariny, menciona a necessidade de transformar o conceito de literatura (BNP Esp. E22/66, 1951). A existência do catálogo de Cândido Costa Pinto no espólio de MHL reafirma que a questão conceptual convocada é um problema recorrente nas suas preocupações. Aliás, arriscamos dizer que o problema conceptual é a base em torno da qual se desenvolve toda a sua produção. Daqui retiramos a constatação que MHL vai procurando aspectos exteriores à sua obra que, no entanto, alimentem o que esta já detém de pensamento estético e contribuam, ainda, para que este se apure ao longo do tempo.

Estes textos são importantes porque, por exemplo, “Para uma melhor compreensão da chamada «Arte Moderna»” (BNP Esp. E22/77), manifesta, precisamente, a interrogação conceptual: “porque é que o artista tem de estar amarrado a conceitos que se estabelecem como certos apenas porque são antigos?”. Esta mesma questão sucede-se no tempo e o roteiro demonstra as várias tentativas de responder a isso através de experiências composicionais.³⁰

²⁹ Em novembro de 1951 conclui *PPLP* (misto de texto e colagem); no mesmo ano termina *IDPM* (poesia e desenho); escreve vários poemas e narrativas breves e desenha “Aconteceu...” (SILVA 2017: 48), por exemplo.

³⁰ A inquietação conceptual de MHL demonstra-se em “O mito da família”: “No próprio conceito familiar de «bom-mau» existe uma perfeita e eficiente manobra de assegurar a detenção do indivíduo dentro dum campo de inofensividade; é evidente que uma forte personalidade não será conveniente e há portanto que aboli-la cercanda-a de tabus de várias ordens, intransponíveis para a maioria: respeito pelos pais, amor [*sic*] pelos filhos e irmãos, etc., conceitos êstes [*sic*] com milénios de obrigatoriedade de aceitação sem discussão.” (BNP Esp. E22/73)

Na referida entrevista a Mário Cesariny, MHL opina acerca da situação da literatura portuguesa e afirma a necessidade de transformar esse conceito:

MHL - Não encaro possibilidades de saída para a literatura portuguesa dos últimos 10, porque o acidente (mortal) já se deu.

-Dentro desse conceito, que se propõe fazer?

MHL -Acho que a única forma de poder existir é transformar a actual posição da literatura para uma situação de libertação do indivíduo.”

(BNP Esp. E22/66)

Os finais dos anos 40 e princípio da década de 50 são de grande agitação e fervor intelectual para MHL, pois aproxima-se do movimento surrealista do qual acabará por se afastar mais tarde seguindo, claro, com a construção da sua *engrenagem de produção* desvinculada e livre.

É, ainda, pela mesma altura que desenvolve colaborações com os surrealistas, nomeadamente os textos: “ESCLARECIMENTO”³¹, com Mário Cesariny de Vasconcelos; “MAIS UM CADÁVER” (BNP Esp. E22/162), com Henrique Risques Pereira, (dezembro de 1951) e “DO CAPÍTULO DA PROIBIDADE” (BNP Esp. E22/136), com seis surrealistas, além de outros materiais. Através da constituição do roteiro sabemos, ainda, que no mesmo ano o autor é “operário metalúrgico nas fábricas de fundição e construção mecânicas de Oeiras” (BNP Esp. E22/119).

Alguns exemplos da diversidade de material produzido por MHL entre 1948 e 1951, em contexto de proximidade com os surrealistas, encontram-se no catálogo *Surrealismo em Portugal 1934-1952*³². Aí se apresentam colagens, objectos, desenhos e algumas composições colectivas (nomeadamente *cadavre-exquis* com desenhos).

³¹ Texto mencionado em BNP Esp. E22/123, não se trata da composição de NCG que tem o mesmo título.

³² Cf. CUADRADO FERNÁNDEZ; ÁVILA 2001: 78, 88, 132-133, 176-179, 240-242, 250-252, 260-261.

III. Uma questão conceptual

Em 1944, “Da verdadeira justiça – sermão VIII” (BNP Esp. E22/18, 1944), oferece uma designação fundamental para sustentar a *engrenagem de produção* autoral: *conceito móvel e adaptável*. O texto discute o conceito de justiça, cuja interpretação e significado se apresentam dependentes do sujeito que o pratica. Através da demonstração do que se entende por *conceito móvel*, é explicado que a mesma palavra tem acepções diferentes de acordo com as intenções de quem a usa, do contexto em que é usada e da sua utilidade. A desconstrução do conceito de justiça e/ou justiceiro que passa, então, a ser um *conceito móvel e adaptável*, chama a atenção para o facto de a utilidade do mesmo ser variável:

A justiça só é verdadeira na medida em que nos é útil. Assim, será justo tudo aquilo que beneficie a nossa evolução pessoal. Será justo que mateis o vosso semelhante, desde que aproveiteis com isso? É. É justo e perfeito porque o fizestes dentro da vossa utilidade. O conceito justiceiro é, portanto, um conceito móvel e adaptável. Quando todos os homens praticarem a sua justiça individualista, aquela que é logicamente consequente aos seus actos, então todos os homens caminharão para se superarem, para atingirem a perfeição consciente e egoísta, a única perfeição que convem aos homens do futuro, dominadores das paixões, cerebros activos e reais.

E um dos discípulos falou:

- Mestre, dizei-me se um acto de bondade é um acto justo.

O Mestre sorriu o seu sorriso de gelo e disse:

- Não o acredites, pois esse acto irá criar um desequilíbrio entre quem o pratica e quem o recebe. Será, além disso, um acto falso por não existir bondade em potência. Toda a bondade é resultado de uma formação defeituosa, portanto enganosa e forçada. A indiferença será a única posição possível quando apareçam apetecimentos de bondade. Que aproveitais vós dum acto de bondade? Nada. Tirais apenas uma satisfação moral, porque a vossa moral é um erro e não tem a noção do acto justo em si. Todo o acto moral está fora da justiça pura, pois produz inutilidades prejudiciais.³³

Este “sermão” é fundamental no desenvolvimento do nosso argumento pois sabemos que o seu sentido retórico é adaptado a um texto de ficção, damo-nos conta do facto, mas seguimos a regra do autor, o que permite fazer uso dos *conceitos móveis e adaptáveis* estipulados num texto ficcional para sustentar o fundo teórico desta tese. Assim, é a partir desta leitura que extrapolamos e *adaptamos* o sentido de *conceito móvel e adaptável* proposto “na medida em que nos é útil”, ainda que no “sermão” seja aplicado apenas ao âmbito do conceito de justiça que convoca, entre outras, questões

³³ Transcrito de acordo com a ortografia do autor.

éticas. No entanto, a qualidade retórica do sermão enquanto texto com finalidade persuasiva apoia o uso que dele fazemos, ou seja, enquanto formulação teórica que intervém, de modo directo, no funcionamento da *engrenagem*.

No “sermão”, o conceito de justiça depende apenas da utilidade que possa ter e a afirmação inicial é imprescindível, pois é a utilidade da apropriação do conceito de *engrenagem* que nos permite construir o roteiro de produção autoral e neste viabilizar, subsequentemente, o conceito através do(s) uso(s) feito(s) por parte do autor. O “sermão” é produzido quando MHL tem apenas 21 anos de idade, já depois de ter feito desenhos ou escrito alguns fragmentos em prosa, poemas e uma crónica o que nos parece um exercício importante.

A propósito de *conceito móvel e adaptável*, Wittgenstein baptizou de “conceitos abertos” o que define por “o significado de uma palavra é o seu uso em linguagem”. A perspectiva teórica de MHL baseia-se na fluidez das definições e sua adaptação ao contexto específico da linguagem transformando os conceitos, mantendo uma desconfiança constante perante essa mesma linguagem, tal como se verifica em Wittgenstein, segundo o qual a linguagem:

(...) ensina a ver e a considerar a complexidade e a contingência dos fenómenos, isto é, dos factos enquanto observados e interpretados por um sujeito cognoscente, donde procede a exigência epistémica de operar com conceitos abertos e de refugir a qualquer fixismo teórico.

(*apud* AGUIAR E SILVA 2011: 28)

Apesar do combate ao “fixismo teórico”, a verdade é que, devido à recusa desse estatismo, MHL vê-se confrontado com a necessidade de ir construindo (e logo demonstrando) o seu próprio suporte teórico, embora isso não se restrinja a textos puramente teóricos identificados como tal. Neste universo, aliás, não existem fronteiras estanques. O apoio teórico acaba por ser disseminado numa espécie de metalinguagem inerente à composição ficcional ou poética. A ficção tem a particularidade de encenar no seu campo de acção as questões teóricas que acompanham o pensamento autoral e se tornam visíveis no conjunto do roteiro de produção.

Enquanto a máquina se aperfeiçoa e todos os seus componentes são oleados pois, acima de tudo, a obra de Mário-Henrique Leiria erige uma «máquina de

linguagem» (VALÉRY 1957: 1205), vários textos são escritos, nomeadamente pelos anos 40. Esses acontecimentos e composições produzidas são importantes para demonstrar como se vai compondo o seu processo criativo e de que modo se vão estruturando os alicerces que nos permitem aplicar-lhe o conceito de *engrenagem de produção*.

IV. O que é a *engrenagem de produção*?

A definição de engrenagem no dicionário determina “organização; disposição; movimento complicado”, sendo a derivação do acto de engrenar. O sentido do termo associado à mecânica é aplicado ao roteiro da produção de MHL uma vez que sugere “um jogo de rodas dentadas que transmitem movimentos de força entre si”³⁴. Na base desse jogo estão os anunciados *conceitos móveis e adaptáveis* e os movimentos de força entre eles estabelecem-se na mutação que os conceitos sofrem ao longo do tempo, conferindo-lhe características que não obedecem aos critérios de uma obra no sentido tradicional. A disposição dos materiais mostra a forma como, ao interpretar uma das peças, estamos a desencadear o movimento de outra peça da *engrenagem*, obrigando-nos a exercer uma leitura de conjunto. Os movimentos de força estabelecidos entre as várias peças atribuem-lhe um sentido de conjunto e funcionamento dependente e, uma vez reunido, demonstra um processo de pensamento e uma construção.

MHL declara “quero tornar a montar a minha engrenagem de produção” em 1961 (*DE* p. 139) quando possui produção escrita (em prosa e em verso) e iconográfica considerável. Nessa altura, o autor já lançara os *conceitos móveis e adaptáveis*, escrevera um manifesto (do “sobreporismo”, BNP Esp.E22/18) e demonstrara preocupações estéticas (“Para uma melhor compreensão da chamada «Arte Moderna»”, BNP Esp. E22/77). No período de tempo que decorre até à declaração da

³⁴ “Engrenagem” in *Dicionário completo de Língua Portuguesa* (Tomo I), Lisboa: Texto Editores, 2006, p. 563.

vontade de *montar* a sua *engrenagem*, o autor tem produção que incide na importância da escrita e do próprio conceito de escritor.

A *engrenagem* engloba os conceitos de obra, apenas enquanto “expressão do pensamento através de linguagem” quer seja verbal ou simbólica; o de autor, entendido como produtor de ideias e “responsável pelo seu [da obra] conteúdo intelectual, ordenação e forma” (FARIA; PERICÃO 2008: 880) e o de linguagem, mais especificamente o de “nova linguagem”. Mas, ao compormos o roteiro, acrescentamos àquilo que se reconhece como a obra de MHL e que diz respeito à publicada, textos e composições que ultrapassam essa esfera e que, por isso, são determinantes para comprovar a existência da *engrenagem*: conjunto portador de relações e interdependência(s) estética(s) *engrenadas* num suporte de linguagem que transcende o nexo estritamente verbal.

V. O conceito de escritor no âmbito da *engrenagem*

não sou um escritor dentro do conceito que se chama escritor... eu não estou enfeudado a princípios que me obrigue[m] a leis escriturais (...).
(MHL, “Deuses à nossa medida” in & ETC., N.º 21, março de 1974)

A questão conceptual está na base da abordagem ao conceito de escritor, à semelhança do que acontece com outros conceitos. O conceito de escritor é trabalhado e é transversal a quase todos os escritos do autor, desde breves apontamentos até às composições contidas nas colectâneas de contos ou em *DR* (BNP Esp. E22/21). Se teoria e ficção se misturam ao ponto de diluir fronteiras, é para desta convergência emergir uma atitude hermenêutica e metaliterária que aponta para o “novo caminho para a literatura portuguesa” e constrói uma “nova linguagem”³⁵.

³⁵ “Talvez não digam mais coisas, mas digam de outra maneira, dirigidas a um objectivo certo, com a certeza de serem ouvidos. O escritor português encontrou uma nova linguagem e uma estranha mas admirável forma de actuar” (“Estou muito chateado” in *Suplemento Literário do Diário de Lisboa*, 5 Abril 1973. Disponível em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06817.167.26322#!23> consultado a 2 novembro 2020).

Do sentido tradicional do conceito de escritor aproveitamos apenas o “trabalho da linguagem” inerente ao ofício da escrita e a noção de “todo estético” que constitui “o universo representacional da sua obra” (FARIA; PERICÃO 2008: 494). O conceito pouco convencional de escritor concebido por MHL parece aproximar-se do escritor maldito por este implicar que seja “autónomo, independente e original” sem trair “a sua consciência artística”. No entanto, MHL não defende “a sua criação até às últimas consequências” (GEORGE 2013: 11). Pelo contrário, o autor parece não querer saber da sua escrita, principalmente a publicada, como se esta, ao tornar-se mercantilizada, se afastasse progressivamente do seu intuito (da sua *engrenagem*?).

A recusa da obra relaciona-se com o esforço de autonomização da *engrenagem de produção*, fora de um sistema com o qual o autor não pretende compactuar. Quando publica *CGT*, MHL afirma: “não sou intelectual, nem literato, nem sequer – e isso muito menos – escritor” (*DE*, p. 291). A *engrenagem de produção* de MHL recusa o escritor contemplado no âmbito do mercado editorial, no seio das “tabernas da literatura” (BNP Esp. N3/70) e da “pseudo-literatura” (*DE*, p. 224) e constrói-se de modo autónomo: “não transijo e não vou agora transigir com possíveis tendências (ou infantilismos) que, por literários, não me estão agradando nem apetecendo”³⁶ (BNP Esp. N3/47).

Um bom exemplo do escritor parodiado encontra-se na “poética” dos *CGT*, mas existem mais casos: “Pôr-do-sol” (BNP Esp. E22/15, *CGT*) ou “Regressos” (BNP Esp. E22/26, *NCG*). Tal paródia gira em torno das imposições inerentes ao estatuto do escritor como demonstra a frase: “É mesmo uma chatice, não há dúvidas. Raio de profissão esta, escrever a metro!” (“Pôr-do-sol”, BNP Esp. E22/15, *CGT*) ou na “poética”:

- Bem, romances, crónicas autênticas, ensaios sólidos.
- Não, isso não sou capaz.
- Então você não é um escritor.
- Pois não. Quem se atreveu a chamar-me tal coisa – aí é que me ia encanzinando.

³⁶ Em “De como 3 dias foram passados: crónica de viagem” escrito por MHL, Carlos Moreira Rato, José Manuel Sousa e José Manuel Martins, de 1943, já se nota ironia face ao literário: “Era pelo tempo em que o amor [*sic*] romance, os pássaros cantam as suas melhores canções, as árvores florescem e as borbulhas rebentam, aos 26 de Abril do ano da graça de 1943” (Este [*sic*] esforço literário custou-me um botão de calça).” (BNP Esp. E22/19)

Paralelamente a esta questão, central no âmbito da estrutura que suporta a *engrenagem de produção* de MHL, a situação do escritor que procura as circunstâncias ideais para produzir a sua escrita, como se disso a qualidade da mesma dependesse, é parodiada em “Regressos” (BNP Esp. E22/26, NCG):

Lourival tinha finalmente conseguido o tempo suficiente e o local apropriado para escrever o livro que trazia na cabeça. (...)

Instalara-se, com a máquina de escrever, entre a mobília simpaticamente modesta, e dispusera-se a trabalhar com eficiência durante seis meses, pelo menos (...).

Estava a terminar o segundo capítulo com relativa facilidade. Corria bem, fluente, o enredo deslizava e o problema desenvolvia-se, lógico.

A acção desenrola-se no sentido mais improvável, ou seja, o que seria lógico acontecer – a progressão da escrita – não se verifica. Aquilo que seria improvável suceder – ter ditadores a entrar casa adentro – confirma-se e tudo contribui para perturbar o escritor, até que este acaba por abandonar o sítio idílico escolhido para concluir o seu livro. A inversão total entra em cena: personagens conhecidas batem à porta do escritor e interrompem-no impedindo a progressão da sua escrita. As personagens históricas que o interrompem: Alexandre da Macedónia, Júlio César, Napoleão Bonaparte, Adolf Hitler e outro não identificado de forma directa, mas parece tratar-se de Salazar³⁷. Perante a invasão da “casinha isolada” o escritor decide ir embora, quando regressa à sua habitação, pensa num plano para acabar com aquilo porque: “eles estavam a voltar. Se não se tratasse imediatamente do assunto como devia ser, voltavam todos. Era o que faltava!”. Esta necessidade de dissipar as figuras históricas e respectivas narrativas que representam pretende substituir-se pela escrita “fluente” e “lógica” que o escritor Lourival pretende para o seu livro.

³⁷ “- Temos de nos lembrar que somos um país de gente humilde. Devemos saber que a pátria nos obriga a viver com o arado numa das mãos e a espada na outra; e com economia... Lourival não quis ouvir mais, nem sequer olhou. Farto de saber quem era ele. Num repelão, pulou para a porta da frente que continuava aberta” (“Regressos”, BNP Esp. E22/26, NCG).

1) Do escritor vago ao escritor que inventa nova linguagem

O “escritor vago” apresentado em “Um caso sentimental” (BNP Esp. E22/58) vai sendo preenchido ao longo do tempo. MHL vai deixando claro quais são as características que um escritor deve reunir, mesmo quando se reporta a terceiros.

Do prefácio a uma das obras de Arthur Miller, cuja tradução fez, podemos deduzir o tipo de escritor que lhe merece admiração: esse deve alicerçar-se na “força de combate”³⁸, estar “interessado” num “processo de dissecação da sociedade que o rodeia” e não deve ser “intelectualista” para ser “um escritor perfeitamente saudável, coerente e humano”, cujo ofício da escrita resulta num “grito de pertença perante a vida” (“Prefácio” BNP Esp. E22/46).

Note-se que, no mesmo ano (1957), algumas ideias sobre “A actividade do pintor” (BNP Esp. E22/54) anotadas por MHL consideram elementos comuns aos ofícios de escritor e pintor. O discurso está em concordância com as características que destaca em Arthur Miller:

O pintor não é um ser de eleição, como é frequente querer fazer-se aceitar, para melhor facilitar a não explicação das responsabilidades sociais do artista. O pintor é um homem como outro qualquer que pinta como o sapateiro faz sapatos, como o escritor escreve e como o varredor varre. Tem obrigação de ser tão humano como um presidente da República (falo, evidentemente, dos presidentes da república a sério) ou como um homem do talho. O seu contacto com a sociedade faz-se na tarefa do dia-a-dia, na actividade quotidiana e passa-se neste mundo onde todos devemos ter os pés bem fincados na Terra, não em mundos miríficos povoados de mitos mais ou menos pessoais e para uso duma pequena elite cabotina e desequilibrada (...).

No primeiro caso, o prefácio à obra de Arthur Miller (BNP Esp. E22/46), MHL reporta-se a um escritor; o segundo caso, transcrito acima, diz respeito a um fragmento de fôlego crítico não devotado a uma pessoa específica, mas sim à actividade do pintor que tem proximidade com a do escritor pelo facto de ambos terem a obrigação de ser “humanos”. Em certa medida, este texto desenvolve-se em torno da responsabilidade social do artista.

³⁸ A expressão também é utilizada por MHL em “Concreção do mito” (prefácio a *A Verticalidade e a chave* de António Maria Lisboa (BNP Esp. E22/44).

Percebemos a insistência na ditadura vivida à época e consequentes inibições à produção artística e é perante essas restrições que “os artistas resistem usando como arma a sua própria arte”. O binómio homem/artista é indissociável da reflexão de MHL, como o é igualmente em *DR* (BNP Esp. E22/21). Mas esta temática sofre algumas mutações na progressão do pensamento estético autoral, como analisaremos.

Do conjunto de resenhas biográficas redigidas pelo autor (BNP Esp. E22/83) podemos extrair alguns elementos que nos ajudam a perceber as suas preferências ao nível literário³⁹. De entre os escritores estudados e alguns traduzidos destacam-se nomes como: Gabriel García Marquez, Mario Vargas Llosa, Pablo Neruda, Carlos Fuentes e Julio Cortázar, Vinicius de Moraes, Lygia Fagundes Telles e Clarice Lispector, entre outros. As leituras de MHL e os estudos ou traduções executados revelam um leque de autores muito diversificado e com grande destaque para o panorama literário latino-americano ligado ao seu percurso geobiográfico por ter permanecido no Brasil alguns anos.

VI. Percurso profissional, escritor e questões editoriais

O percurso profissional do autor faz com que traduza e execute resenhas biográficas, uma vez que trabalhou em editoras como a Portugália⁴⁰, Europa América, Livros do Brasil ou Ulisseia. Desta última existe uma carta a Dr. Magalhães – Joaquim Figueiredo Magalhães⁴¹ – (7 de outubro de 1958, BNP Esp. E22/88) na qual se regista um desentendimento entre ambos devido a uma tradução:

³⁹ Algumas das características salientadas por MHL no conjunto de autores abordado estão ligadas à “nova linguagem e uma estranha mas admirável forma de actuar. Digo estranha, porque mais feroz” (“Estou muito chateado” in *Suplemento Literário* do *Diário de Lisboa*, 5 Abril 1973. Disponível em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06817.167.26322#!23> consultado a 2 novembro 2020).

⁴⁰ Em carta a Luís Amaro o autor refere-se à editora Portugália como “macabra editora” (BNP Esp. E22/4229). Sabe-se que traduz *O som e a fúria* de William Faulkner (1960), *A viola* (Michel de Castillo 1959) e *As colinas da ira* (Léon Uris, 1961) para a Portugália.

⁴¹ O editor da Ulisseia afirma: “Escolhi escritores como tradutores porque eram homens que sabiam português. É que se eu quisesse alguém que soubesse línguas, entregava as traduções ao porteiro do Avenida Palace que sabia oito idiomas, só não sabia era português. Mas também preferia os escritores

Vem isto a propósito de o doutor ter afirmado a velho amigo meu, o Dr. Montalvão, que fôra [sic] meu amigo mas que agora, enfim, etc. porque eu lhe fizera parece que qualquer patifaria numa tradução, o doutor me telefonara e eu não aparecera. Pois bem: quanto ao doutor querer ou não querer ser meu amigo, é coisa que não está na minha mão e contra ou a favor da qual nada posso; mas quanto a esse tal telefonema referente a uma tradução, que ignoro qual seja, é coisa que, sabe tão bem como eu, nunca existiu a não ser talvez na sua imaginação.

Esta carta é importante para sustentar a existência da *engrenagem de produção autoral*, uma vez que demonstra o quanto MHL está à margem do círculo editorial⁴² e seus meandros e como, paralelamente ao seu percurso profissional, vai construindo os seus materiais. Apesar de executar trabalhos para editoras e de publicar ficção em nome próprio, MHL afirma que continua “a ser aquele ingénuo sempre disposto a acreditar nas pessoas”, acrescentando “sem nunca me lembrar que, afinal, a memória das pessoas só tem o alcance das suas conveniências” (BNP Esp. E22/88). Não negando a necessidade de trabalhar e garantir a sua subsistência, os princípios que o regem mantêm-se sempre:

(...) não sou génio nacional - já há tantos! - nem habilidoso em conversas de garante-lugar. Tive sempre a franqueza de dizer o que pensava e abertamente, sem grandes circunlóquios nem grandiloquências gesticulares e impressionantes. Não fui nem sou génio de facto, mas fui um amigo certo da sua casa quando dela se afastavam os génios que, cá por fora, comadrejaavam [sic] dizendo quanto lhes apetecia a respeito da Ulisseia. Parece-me que demonstrei suficientemente e até materialmente, sempre que pude - desculpe lembrar-lhes esses tempos - a amizade que pela Ulisseia - e portanto por si - tinha e até num certo carinho por uma editora onde, mais do que colaborador, me sentia quase um membro da «família». Passaram-se esses tempos: chegaram tantos fundos e, com eles, as revoadas de génios de todas as espécies, formas e cores. Fez-se então um grandioso hebdomadário para o qual - embora sob outra forma

porque gostavam do que traduziam, traduziam por gosto (...)” (Cf. “O último livro da Ulisseia” <https://www.publico.pt/2008/12/03/culturaipilon/noticia/o-ultimo-livro-da-ulisseia-sff-217736>, consultado a 2 de setembro de 2018).

⁴² Em 1973, Nelly Novaes Coelho envia o ensaio “Contos do Gin-Tonic: literatura de transgressão” a MHL apelando à publicação do mesmo (BNP Esp. E22/99). Na sequência disso, MHL escreve a Luís Amaro (na altura responsável pela *Colóquio / Letras*): “Gostava de lhe explicar (a ela) que realmente não pertencço a nenhum – mas nenhum – grupo, grupelho ou grupúsculo e que relações tenho pouquíssimas e cada vez menos. Não tenho onde publicar o texto que ela me enviou para fins publicativos [sic]. Ela compreenderá, espero. Você sabe, Luis [sic], que realmente naveguei sempre nos meus charcos próprios, sem desejar os mares de ninguém [sic] nem querer que ninguém [sic] viesse lavar os pés na minha água (...)” (BNP Esp. N5/4229). Tal facto comprova que o autor está à margem do círculo editorial, mantendo-se no seu próprio “charco” mesmo após publicar *CGT*: “De literatura e outras tretas, informo-te que a semana passada passei para best-seller n.º 1. Claro que isto não quer dizer nada, já que eu não acredito mesmo em best-sellers. Bem, mas para a editora quer, é evidente. Tanto que, logo à noite, vêm buscar-me para ir jantar com os editores (...). Já viste a merda em que as pessoas me metem?” (DE, pp.310-312).

e outro título – tinha~~m~~ também dado o que podia e uma boa parte do meu entusiasmo. Para o caso da sua memória ter falhado em alguns pontos, sempre lhe lembro que repetidas vezes o doutor me assegurou trabalho nele; e note que era o trabalho que me interessava, não o nome impresso em maiúsculas mais ou menos em evidência. O trabalho de que necessitava e hoje ainda mais necessito mas que não vai ao ponto de ser esmolado como uma carcaça da véspera dada a pobre de passagem. (...)

Gostaria agora, para finalizar esta carta que me parece ser a minha última colaboração para a sua editora (embora desta vez de carácter particular e não remunerado) de esclarecer esse telefonema que não recebi e de saber do que se trata em concreto. (...) Agradeço-lhe que não me peça para ir à sua editora onde hoje me sinto tão «fora» e tão deslocado como uma gaivota na Serra da Estrela. Estarei às suas ordens em qualquer sítio e até na minha casa, onde já me honrou uma vez com a sua presença. (...).

Tenho, ainda, em meu poder uma tradução quase terminada, «Needle», para a 3 C que deveria ser entregue no fim deste mês. É claro que a mesma já não lhe deve interessar após o que aqui fica dito. No entanto, se for preciso e para aproveitar qualquer coisa, tenho muito gosto em oferecer à Ulisseia o que está feito. Disse oferecer, é claro.

A citação é extensa mas importante para perceber a posição de MHL, nomeadamente no que concerne ao dualismo entre a vida profissional e a construção da sua *engrenagem*. É evidente na leitura destas linhas o facto de MHL não estar interessado na impressão do seu nome “em maiúsculas mais ou menos em evidência”. A relação mantida com as editoras para as quais contribui durante alguns anos ajuda a construir o tal conceito de escritor que parece integrar o contexto da *engrenagem de produção*.

Alguns meses antes da carta anteriormente transcrita, uma outra é redigida por MHL, embora não seja manifesto o destinatário⁴³ sabemos tratar-se de José Aguilar, após verificar a correspondência entre este e João Gaspar Simões⁴⁴ a propósito da

⁴³ “Foi-me proposta pelo Dr. Gaspar Simões a tradução das Obras Completas de Shakespeare para a vossa editora.” (Carta a José Aguilar, BNP Esp. E22/97)

⁴⁴ Em carta de João Gaspar Simões a José Aguilar pode ler-se o seguinte: “Pela carta que, junto à minha, ficará o meu amigo ciente das intenções do tradutor, Mário Henrique Leiria, quanto ao seu plano de trabalho. Acho que está nas melhores disposições para começar a trabalhar. Peço-lhe, por isso, que me dê instruções para a ultimação do contrato. O índice que mando junto foi organizado sobre o da edição inglesa, e para um só volume. Como a carta do tradutor é explícita, dou-lhe a palavra dele. Envio-lhe, igualmente, algumas páginas-prova de tradutor, que me parecem correctas.” (17 julho 1958, BNP Esp. E16/4107). Alguns dias depois, João Gaspar Simões escreve outra carta a José Aguilar mencionando a disponibilidade de MHL para começar a tradução: “Falei com o Mário Henrique Leiria, que está pronto a iniciar o trabalho, numa base de duzentas páginas mensais a partir de outubro. Entretanto confiei a minha mulher as páginas do Hamlet que me enviou, que as corrigirá para no Rio discutirmos qual o melhor caminho a seguir na tradução das Obras de Shakespeare” (3 agosto 1959, BNP Esp. E16/4191). Em setembro do mesmo ano, José Aguilar escreve a João Gaspar Simões e anexa uma cópia da carta enviada a MHL onde refere a tal carta que MHL escreve no dia 15 de julho (BNP Esp. E22/97), onde lemos, além da metodologia de tradução: “Antes de mais nada, desejo pedir desculpas a V. Exa. Pelo atraso em responder à sua atenciosa carta do dia 15 de julho passado, queria comentar detidamente, como requer

tradução de Shakespeare proposta a MHL. Na carta de MHL⁴⁵ (BNP Esp. E22/97) é declarado que foi convidado por João Gaspar Simões para traduzir obras de Shakespeare e apresenta-se porque acha “conveniente expor-lhe detalhadamente” o plano metodológico de tradução. Além disso, propõe algumas cláusulas no contrato a estabelecer com a editora, nomeadamente no caso de interrupção accidental da tradução⁴⁶ uma vez que já havia sido prejudicado por uma editora por ter adoecido e aponta algumas das traduções já efectuadas até à data.

Do seu trabalho enquanto tradutor, MHL destaca: *Focus* de Arthur Miller (ed. Ulisseia, 1957), *Admirável mundo novo* de Aldous Huxley e *A revolução da Arte Moderna* de Hans Sedlmayr (Livros do Brasil, 1959), entre outros. Verifica-se a ligação do autor a, pelo menos, três editoras, sendo uma delas a Ulisseia, já referida na carta citada onde se expõe o desentendimento entre ele e Dr. Magalhães (BNP Esp. E22/88).

Quanto ao factor económico que motiva as traduções executadas e a relação editorial subjacente, outra carta de MHL demonstra o que afirmamos. Ainda no contexto da tradução de Shakespeare levada a cabo pelo autor, embora não se tenha concretizado, MHL escreve:

Como creio já lhe ter dito uma vez, tenho uma proposta para traduzir uma obra em fascículos, proposta essa que ainda não respondi, dado que esperava resposta concreta desses Brasis. Dos Brasis nada chegou e os personagens daqui poem-me [sic] o dilema – que aliás acho respeitável – de, ou me decido até ao fim do mês, ou não se fala mais no assunto. Com toda a franqueza lhe digo que gostaria bastante mais de agarrar no tal «bardo de Stratfor-au-Avon» (conforme todos os Larousses), já porque uma tradução dessas pode deixar um tradutor conhecido – ou muito mal visto, bem entendido

a responsabilidade de uma edição completa de Shakespeare em língua portuguesa” (4 setembro 1958, BNP ESP. E16/172).

⁴⁵ O autor explicita a sua relação com o mercado editorial: “é evidente que não tenho de forma alguma a ideia de começar um trabalho já com a ideia preconcebida de o deixar em meio, por muitos motivos entre os quais a dignidade profissional e até mesmo económico” (BNP Esp. E22/97).

⁴⁶ “Comunicou-me o Dr. Gaspar Simões o vosso receio de uma suspensão arbitrária da tradução por minha parte, dada a cláusula por mim especificada de uma possível interrupção accidental. Tal receio não me parece justificar-se; apenas - e por já ter sido grandemente prejudicado por um editor português que considero como motivo de rescisão de contracto uma doença que me obrigou a 36 dias de cama, servindo-se desse pretexto para acabar com uma obra que lhe estava a dar prejuízo económico, do qual eu não tinha a menor responsabilidade – apenas, dizia, e considerando que para um trabalho da envergadura do que me foi proposto para a vossa editora terei de pôr de parte grande número – senão a totalidade – dos trabalhos que agora tenho em mãos, desejo que a garantia seja recíproca, isto é, que se a vossa editora quer uma garantia de entrega periódica de trabalho, o que é absolutamente justo, também eu necessito de uma garantia que me assegure que um caso inesperado e de força maior (qualquer doença, acidente, etc. que, aliás, espero não aconteça; «cruzes, canhoto», como dizem as gentes da minha terra) não será motivo imediato para me suspender o trabalho que estou realizando.” (BNP Esp. E22/97)

- , já porque o lado económico também não é para desprezar. Está-se pois no tal «pássaro na mão» e nos outros dois «que voam». Como gostaria de saber concretamente o que vou dizer aos da tradução fascicular, muito agradeceria ao caro doutor que, sendo isso possível, pedisse ao do Brazil [sic] para dizer definitivamente qualquer coisa... De outro modo, terei que optar pelo pássaro na mão, que é magro mas é certo.

Caro doutor, creia que lamento vir incomodá-lo com isto, mas muito pior seria se o doutor Gaspar Simões me dissesse para o mês que vem: «pode começar» e eu lhe respondesse: «agora já não posso, porque estou a fazer outra coisa». Seria desagradável para si e seria uma razoável falta de delicadeza da minha parte.

(Carta a João Gaspar Simões, 28 setembro 1958, BNP Esp. E16/1962)

Os meandros do mercado editorial ficam expostos na amostra de correspondência mencionada. Os últimos anos da década de 50 são profícuos em traduções efectuadas pelo autor⁴⁷, mas isso não o impede de mostrar interesse pela pintura – algo que se mantém ao longo do roteiro de produção autoral – mas não só⁴⁸.

Empenhado em garantir a sua subsistência, MHL vai publicando textos, paralelamente às traduções realizadas, conforme se verifica num apontamento seu “Colaboração para o «magazine»” (BNP Esp. E22/20):

15 Julho – 1 Conto de Ficção Científica – Public. 1/8/59 P.;

22 Julho – Paradoxo do tempo no espaço – 19/9/59 P.

29 Julho – A conquista do espaço segundo os cientistas soviéticos. 29/8/59 P.

5 Agosto – 500 anos antes de Cristo os Mayas inventaram o calendário mais perfeito... 15/8/59 P.

12 Agosto – 2 Conto de f.c. (o fim de um mundo) – 22/8/59 P.

19 Agosto – Com o rádio-telescópio o homem escuta as grandes tragédias do cosmos. – 26/9/59 P.

26 Agosto – A conquista do espaço segundo os cientistas americanos. – 5/9/59 P.

26 Agosto – Entrevista com P.S. –

2 Setembro – 3 Contos de f.c. (a expedição) – 10/10/59 P.

9 Setembro – Jericó, a mais antiga cidade do mundo –

23 Setembro – 4 Conto de f.c. (A peritagem) – 24/10/59 P.

30 Setembro Sidney Bechet -

14 outubro – o incrível relógio de Antikythera –

28 Outubro 5 Conto de f.c. (O Talismã) – 28/11/59 P.

14 Dezembro 6 Contos f.c. (A vingança dos Marcianos)⁴⁹

⁴⁷ Cf. anexo “Roteiro de produção autoral” onde se podem verificar as traduções efectuadas por MHL nos anos 50.

⁴⁸ No mesmo ano em que redige a carta transcrita e traduz, também continua a acompanhar a produção pictórica em Portugal, facto comprovado na existência do “Catálogo de pintura de Eurico Gonçalves e João Carlos Viola” na Galeria de Exposições do *Diário de Notícias* (7 a 15 junho 1958, BNP Esp. E22/171).

⁴⁹ Transcrito de acordo com a ortografia do autor.

Esta lista tem a particularidade de indicar a data em que MHL entrega as suas colaborações e a data da publicação, em alguns casos, o que também serve para nos dar conta da diversidade de materiais recolhidos no roteiro.

Independentemente das tarefas profissionais executadas, o autor monta e produz as peças da sua *engrenagem* em paralelo. Por isso, partindo das suas anotações e, em parte, como reflexo das leituras e dos interesses que o levam a procurar determinados autores, podemos ir juntando as peças que constituem o conceito de escritor nos termos por ele propostos.

VII. A estética e o sobreporismo

Em 1945, quando MHL redige o seu “1º Manifesto do sobreporismo: I - A estética e o sobreporismo” (BNP Esp. E22/18) decorre o ano em que termina a segunda Guerra Mundial e os resquícios da destruição provocada têm repercussões no âmbito da arte, da estética e no modo como se constrói a obra de arte, ainda que a necessidade de repensar os modelos existentes antes da guerra já ocorresse há muito. As vanguardas, por exemplo, emergem nos primeiros anos do século XX e com estas nasce uma onda de manifestos que procuram teorizar a ruptura. O mérito das vanguardas passa pelo modo como se “destrói a unidade da obra” e questiona “um sistema de representação que se baseia na reprodução da realidade” (BÜRGER 1993: 130). Esta conquista faz brotar um manancial de outras reivindicações para o campo da arte, nomeadamente no que respeita à teorização de outros modelos estéticos, alguns deles pensados e incutidos no seio de obras a título individual.

Também MHL vai compondo o seu aparato teórico e, à semelhança do que acontece com o conceito de escritor, o de estética é desconstruído um ano após o lançamento dos *conceitos móveis e adaptáveis*. Em 1945, escreve o “1º Manifesto do sobreporismo: I - A estética e o sobreporismo” (BNP Esp. E22/18), uma reflexão em torno do conceito de estética, recorrente no âmbito da sua *engrenagem de produção*. Este manifesto tem uma função expositiva com uma retórica violenta e chocante na qual

o autor estabelece o início dum processo de (re)formulação do seu pensamento estético, inventando o conceito de “sobreporismo”.

Ao longo do tempo o pensamento teórico do autor altera-se conforme demonstra a produção posterior à redacção do manifesto. O conceito de estética modifica-se, tal como o de escritor e a produção ficcional acompanha essa mutação – por se tratar de um *conceito móvel e adaptável*.

É necessário, entretanto, perceber o “Manifesto do sobreporismo” para podermos entender, à luz dele, o que foi produzido até então e, também, o que se segue. As primeiras frases indicam, desde logo, a incompatibilidade do autor relativamente ao cânone:

Na arte a concepção de estética tem obedecido sempre a cânones, digamos, a dogmas. A diferenciação das várias escolas submete-se sempre a um certo conceito de estética, conceito esse que pode ser mais ou menos livre, mais ou menos académico, mais ou menos dogmático, mas sempre indestrutível e fixo. E isto dá como resultado a falta de liberdade criadora que, por vezes, inutiliza as faculdades do artista. Ora [,] este conceito de estética tem de desaparecer.

O primeiro aspecto a salientar tem a ver com a necessidade evidenciada de pensar além dos conceitos canónicos e, o segundo, com a prioridade de retomar os *conceitos móveis e adaptáveis*. O manifesto reage à submissão imposta por “um certo conceito de estética”, base a partir da qual se desencadeia a argumentação. O autor insurge-se contra “a falta de liberdade criadora” tal como se incomoda, em 1949, com o “excesso de estética e mística” manifestado em carta a Cesariny⁵⁰.

Em alternativa a um conceito de estética estanque, o “sobreporismo” que “tende para a destruição total dos métodos” tem como “princípio fundamental a associação do íntimo com o exterior e a desumanização do belo”. Como se constitui, então, a estética do “sobreporismo”?

A estética do Sobreporismo será, portanto, uma estética destrutiva e construtiva ao mesmo tempo, uma estética em que a acção será condicionada à independência de sensações e em que apenas interessará a perfeição total cerebralizada como único

⁵⁰ “O ano passado comecei a ter a forte necessidade de uma colaboração colectiva, pois tenho trabalhado apenas com alguns surrealizantes que, por vezes, me incomodam com um excesso de estética e de mística.” (CESARINY 1997: 134-136)

método de atingir o sobre-humano. Há necessidade, para atingir êsse sobre-humano de destruir todas as anteriores concepções. Então destrua-se, aniquile-se, mas crie-se algo de novo que valha a pena ser vivido, embora esse algo de novo traga como resultado a loucura ou a auto-destruição. A estética do Sobreporismo ama a arte pela violência destrutiva e não pela fraquesa criadora. Criar, sem sofrimento nem violência, não será nunca uma estética aceitável.

*Destruir brutalmente, para poder renovar o destruído com a energia necessária, essa sim, essa será a estética pura e verdadeira dum Sobreporismo cada vez mais violento.*⁵¹

A estética do “sobreporismo” é “destrutiva e construtiva”, pois destrói o conceito de estética tradicional para construir um novo, sendo para isso necessário “destruir todas as anteriores concepções”, derivando daí o apelo: “aniquile-se mas crie-se algo de novo”. O objectivo desta estética é “atingir o sobre-humano” através de uma “acção” caracterizada pela “independência de sensações”, por sua vez preocupada com uma “perfeição total cerebralizada”. Este labor de teorização conceptual ocorre enquanto exercício prático daquilo que se designa por *conceitos móveis e adaptáveis*, sendo mais um exemplo destes.

Enquanto “Da verdadeira justiça – Sermão VIII” (BNP Esp. E22/18) põe em causa os conceitos de justiça ou justiceiro, o “Manifesto do sobreporismo” insurge-se contra a “falta de liberdade” imposta pelo conceito de estética: “mais ou menos livre, mais ou menos académico, mais ou menos dogmático, mas sempre indestrutível e fixo”. A submissão a esse conceito nos termos da sua “indestrutibilidade” e “fixidez” resulta na “falta de liberdade criadora” e “inutiliza as faculdades do artista”. Contrariamente ao “sermão”, o “Manifesto do sobreporismo” possui um conteúdo programático e, ao mesmo tempo, partilha características com os manifestos futuristas ao apelar ao exagero e à destruição anárquica como única via para a criação artística. No entanto, MHL apela à “criação cerebral” aliada à “sensibilidade” e desta mistura emerge uma espécie de grau zero da criação artística no qual impera a liberdade do autor para utilizar o seu poder inventivo, arredando o conceito de estética das categorias do belo.

Mais importante do que desconstruir “anteriores concepções” é “renovar” através da “sensibilidade” e da “criação cerebral”:

⁵¹ Transcrito de acordo com a ortografia do autor.

(...) uma estética em que a acção será condicionada à independência de sensações e em que apenas interessará a perfeição total cerebralizada como único método de atingir o sobre-humano.

(“Manifesto do sobreporismo” BNP Esp. E22/18)

Esta passagem do manifesto ecoa numa frase de DR: “encontrei as sensações, cerebralizei-as e tento agora exteriorizá-las com côres” [sic] (BNP Esp. E22/21). O “romance” não está datado mas, independentemente do período no qual possa ter sido produzido, algumas equivalências estéticas com o “Manifesto do sobreporismo” são inegáveis, além de que a reflexão ocorrida no campo da acção engloba a pintura e a literatura. A função complementar que os materiais produzidos por MHL partilham entre si denuncia os mecanismos de funcionamento da *engrenagem*.

Do mesmo modo que a retórica do manifesto nos faz pensar nos manifestos das vanguardas, nomeadamente dos futuristas, também a reacção perante a “falta de liberdade criadora” é algo característico das vanguardas. A atitude vanguardista manifesta no desenvolvimento de teorias aguerridas que têm como objectivo romper com o estabelecido, nomeadamente ao que à arte e à estética diz respeito, parece estar presente no “sobreporismo” de MHL. O texto incita à liberdade de criação para destituir o conceito académico de estética, mas não podemos deixar de notar que a tentativa de construção de uma estética “destrutiva e construtiva ao mesmo tempo”, abrigada pela total “liberdade criadora”, acrescenta algo à já conhecida reivindicação por parte das vanguardas. Estas pressupõem, principal e por vezes unicamente, ruptura, além de implicarem:

(...) não só um grau relativamente elevado de racionalidade na produção artística, mas também que o recurso aos meios artísticos se verifique em liberdade, isto é, sem ligação a qualquer sistema de normas estilísticas, no qual - se bem que mediadas - se reflectem as normas sociais.

(BÜRGER 1993: 46)

O excerto de Bürger exhibe alguns traços da estética das vanguardas, tais como o “elevado grau de racionalidade na produção artística” e “o recurso aos meios artísticos (...) em liberdade” e é por aí que passa a ânsia de “romper com os sistemas de representação herdados”. As vanguardas pretendem “superar a instituição arte em geral” (BÜRGER 1993: 110). MHL não se limita à desvinculação de um “sistema de normas estilísticas” para criar “em liberdade”, ele está num percurso de autonomização

e construção duma *engrenagem de produção* própria que transforma os conceitos que precisa de utilizar denunciando, ao longo do tempo, a evolução hermenêutica dum processo criativo. É nesse sentido que o apelo à “violência destrutiva” acaba por ser contrabalançado pela intenção construtiva de “criar algo de novo” ou “renovar”, há uma ideia de acção executante implícita. Para o autor não se trata de uma simples ruptura, a “estética destrutiva e construtiva” teorizada pelo “sobreporismo” tornam-no diferente dos manifestos elaborados pelas vanguardas e dos ismos por estas instituídos, precisamente porque prevalece a intenção declarada de construir e *sobrepor*, mais do que a de destruir.

No âmbito do desenvolvimento do conceito de estética, ampliando a reflexão autoral a um conjunto de material reunido em forma de roteiro, devemos contemplar a aproximação do autor ao movimento surrealista sob esse prisma, pois:

A revolução, em arte, ressent-se actualmente dum excesso de lógica raciocinada. Apenas o Surrealismo nos dá margem à exteriorização do sub-consciente [sic]. Há, por toda a parte, um excesso d’ “homem-máquina de calcular” que é perfeitamente asqueroso.
(“Hoje pude verificar bem quanto a vida está desumanizada” [incipit] BNP Esp. E22/18, 1947)

Como se verifica, o excerto é de 1947 e faz parte de uma reflexão mais extensa, mas este fragmento citado explica o motivo que leva MHL a aproximar-se do surrealismo e, posteriormente, dos surrealistas. Mais tarde percebemos, através da análise do material produzido, que a questão para ele não se cinge a uma mera necessidade de exteriorizar o “sub-consciente” [sic]. Os pontos de contacto e a similitude de pensamento estético num determinado momento cronologicamente demarcado é inegável, mas recordamos que essa proximidade ocorre porque MHL associa ao “exterior” algo que, de antemão, possui no seu “íntimo” (“Manifesto do sobreporismo” BNP Esp. E22/18).

1) *A associação do íntimo com o exterior*

MHL escreve os seus textos, pinta os seus quadros, desenha, faz colagens, objectos, etc. e em 1949 declara a vontade de colaborar em grupo, escrevendo a Mário Cesariny de Vasconcelos e aos outros, embora já tivesse tentado anteriormente (com o Grupo Surrealista de Lisboa):

(...) entrar em colaboração com o grupo de Lisboa, mas desentendimentos de ordem ética, moral e ainda de outras ordens não me permitiram (e actualmente muito menos me permitem) colaborar com eles.
(CESARINY, 1997: 134-136)

O pedido de colaboração decorre da curiosidade que sente perante o modo de funcionamento do grupo e, também, devido à incompatibilidade com o grupo surrealista de Lisboa e com a incapacidade de estes demonstrarem “a necessidade de acção e o estado de furor” (CESARINY 1997: 134-136) no campo plástico. É no prisma da pintura que critica o Grupo Surrealista de Lisboa e apresenta-se a Cesariny negando ser pintor, sendo o conceito de pintor algo muito mais abrangente na sua concepção, deixando clara a afirmação “tenho uma produção relativamente boa que talvez interesse”.

Não podemos, contudo, esquecer a existência de material diversificado produzido antes desta aproximação, nomeadamente de cunho teórico, revelando pensamento estético e construção hermenêutica a sustentar a criação de MHL. Isso explica-se pela presença de textos de maior pendor teórico anteriores a 1949, onde o autor vai manifestando um pensamento estético particular, começado em 1945, desenvolvido em 1946 e apurado em 1947. Este último ano é determinante, pois MHL afirma: “a procura de qualquer coisa sempre diferente e nova obriga a uma acção constante que se torna um meio de produção” (“O Morais, o irónico e agressivo Fernando Morais, pregava” [*incipit*] BNP Esp. E22/18) que muito contribui para perceber o percurso itinerante e criativo autoral.

Sabemos que durante 1947 MHL já se tinha visto confrontado com o “problema moral”⁵² caro ao surrealismo pois esse encontro, ocorrido em 1942, é mencionado na carta a Cesariny de 1949, sendo nessa altura que declara a necessidade de colaborar em colectivo. No entanto, a colaboração em grupo representa parte dum percurso que pretende fazer para chegar ao individual, facto confirmado numa reflexão de janeiro de 1952 e, embora muito concentrada no colectivo, não deixa de dar indícios de uma forte individualização:

(...) o homem existe principalmente como indivíduo funcionando constantemente num meio colectivo e não como ser comum e idêntico dentro dessa colectividade, notamos a necessidade dum maior desenvolvimento da «consciência individual» como forma de evolução duma «consciência colectiva» que, por si mesma, mantenha a liberdade de acção-movimento a cada um dos seus componentes. Para que tal se dê é necessário levar em conta a diferenciação que existe em cada indivíduo, isto é, os dois estados de consciência que no mesmo se exteriorizam: 1º a consciência prática, de relação com a sociedade e com a vida diária – (evolutiva, evidentemente) – 2º a personalidade interna, de relação do próprio indivíduo consigo mesmo e com os seus direitos internos, adquiridos por uma percepção da própria existência.⁵³
 (“Ao tratarmos da nossa posição dentro duma sociedade” [incipit] BNP Esp. E22/56)

Parte da “consciência individual” de MHL vai ganhando forma se observarmos a sua *engrenagem de produção* enquanto conjunto de materiais que *exterioriza* uma *diferenciação* intencionalmente construída. Além disso e após um período de reflexão teórica mais denso (1945-1947), em 1949 MHL continua a redefinir a direcção daquilo que constitui a *engrenagem*. A individualidade mantém-se imperativa mesmo que estejamos a ler um texto escrito em 1949, ano em que MHL quer colaborar com o grupo surrealista, mas em paralelo trata dos conceitos de arte/artista no âmbito da pintura – “exteriorização da verdade imaginada” (BNP Esp. E22/51) - e a reflexão é a título individual:

O agir, como forma plástica, é talvez a única forma total de arte porque é a exteriorização directa e integral da necessidade individual de criação [sic].
 (“A arte não é solução senão quando o indivíduo se” [incipit] BNP Esp. E22/18)

⁵² “O meu encontro com o problema moral deu-se mais ou menos em 1942, quando descobri os Manifestos Surrealistas de André Breton e a Imaculada Conceição de Breton e Éluard.” (CESARINY, 1997: 134-136)

⁵³ Este texto está integralmente reproduzido na antologia de Cesariny e tem o título “Homem e sociedade” (CESARINY 1997: 182-184), contudo, o registo consultado no espólio do autor não tem título (BNP Esp. E22/56).

Esta “necessidade individual de criação” [*sic*] surge concretizada na execução pictórica. Contudo, na mesma nota lemos que “a acção poética” é “muito mais completamente arte do que a execução eficiente e perfeita da arte” e impede, então, a “frustração do indivíduo em relação ao meio”. Criar é a forma mais “directa” e “integral” de exteriorizar a acção artística, mas isso não basta a MHL que sente a necessidade de anotar as suas ideias, conforme fica exposto.

2) *Sobreporismo*

Num contexto de aproximação ao surrealismo, recuperamos a leitura do “Manifesto do sobreporismo” porque, além de lembrar a retórica do “Manifesto do futurismo” de Marinetti (1909) e de outros manifestos futuristas, apela ao uso do subconsciente, tão caro ao surrealismo cujo berço é o “Manifesto do surrealismo” de André Breton.

O apelo à criação de “alucinações ou pesadelos”, expresso no “Manifesto do sobreporismo” (BNP Esp. E22/18), parece ir ao encontro do conceito de surrealismo conforme é estabelecido por Breton. Existem aspectos partilhados entre ambos os manifestos, embora cada um tenha a sua própria especificidade, o *sobreporismo* é apresentado por MHL nos termos de um apelo à execução de “arte anárquica”. O autor não privilegia exclusivamente o uso do subconsciente, em vez disso, apela à “criação” de “alucinações ou pesadelos” com a finalidade de “reproduzir” a “sensibilidade e a criação cerebral”. A “associação do íntimo com o exterior” não diz apenas respeito ao uso do subconsciente, pois a “sensibilidade” e o “cerebral” imiscuídos integram o domínio das sensações e do intelecto, em conjunto. Trata-se, em última análise, duma tentativa de exteriorização que não se cinge ao relato fiel do domínio do subconsciente nem ao exclusivo “automatisme psychique” (BRETON 1924: 12) e que, quatro anos depois da elaboração do manifesto, se expressa como sinónimo de “acção poética” (“A arte não é solução senão quando o indivíduo se” [*incipit*], BNP Esp. E22/18).

Apesar de alguns autores defenderem a similitude entre o conceito de *sobreporismo* e o de surrealismo⁵⁴ tal parece-nos redutor, pois entendemos que a proximidade de MHL ao surrealismo passa pela sua forma de operar perante a construção conceptual. No entanto, o autor não se apropria apenas do conceito de *sobreporismo* para lhe atribuir um novo sentido, ele inventa um conceito inexistente até então e teoriza o seu sentido num manifesto. Por sua vez, o caso de Breton é diferente, o conceito de surrealismo já existe e ele dá-lhe um novo significado alegando o insucesso do sentido que até então lhe era atribuído:

C'est de très mauvaise foi qu'on nous contesterait le droit d'employer le mot SURREALISME dans le sens très particulier où nous l'entendons, car il est clair qu'avant nous ce mot n'avait pas fait fortune. Je le définis donc une fois pour toutes:

SURREALISME, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.

*ENCYCL. Philos. Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie. Ont fait acte de SURREALISME ABSOLU MM. Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Éluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac.*⁵⁵
(BRETON 1924: 12)

Esta é a definição de surrealismo e se entrarmos na sua aplicação no campo da literatura percebemos que existem reminiscências do “Manifesto do Futurismo” (Marinetti, 1909) e de outros manifestos daí provenientes, nomeadamente o “Manifesto técnico da literatura futurista” (11 de maio de 1912, F.T. Marinetti)⁵⁶. Do

⁵⁴ T. Martuschelli afirma que o “‘Sobreporismo’” remete para a ideia de ‘sobreposição’, termo que, em certo sentido, aproxima-se da ‘superposição do real, da nomenclatura surrealismo’. Isto pode indicar que, em 1945, o poeta não somente compartilhava das preocupações estéticas do momento, como também estava informado sobre o que vinha ocorrendo fora do seu país.” (MARTUSCHELLI, 2013: 99-100)

⁵⁵ Breton dá exemplos de autores patéticos e a partir daí procura mostrar o que deve ser a liberdade no seio da criação literária surrealista. Esta compartimentação, mesmo que se cinja à literatura, acaba por se tornar num espartilho: a apologia da imaginação surge escravizada por um conjunto de princípios aos quais é obrigatório obedecer para seguir os procedimentos de composição artística e literária surrealistas.

⁵⁶ “1. Bisogna distruggere la sintassi, disponendo i sostantivi a caso, come nascono. (...) 11. Distruggere nella letteratura l'«Io»,” cioè tutta la psicologia. (...) Noi inventeremo insieme ciò che io chiamo l'immaginazione senza fili. Giungeremo un girono ad un'arte ancor più essenziale (...). Ci gridano: «La vostra letteratura non sarà bella! Non avremo più la sinfonia verbale, dagli armoniosi dondoli, e dalle candenze tranquillizzanti!» Ciò è bene intenso! E che fortuna! Noi utilizziamo, invece, tutti i suoni brutali, tutti i gridi espressivi della vita violenta che ci circonda. Facciamo coraggiosamente il «brutto» in

processo de construção conceptual do surrealismo levado a cabo por Breton importa-nos, apenas, o “sentido especial” que atribui ao conceito, quanto aos termos em que o define é forçado afirmar que o *sobreporismo* de MHL lhe deva crédito.

O surrealismo, segundo Breton, traduz um “ditado do pensamento na ausência de qualquer vigilância exercida pela razão” e tal não se verifica no processo criativo de MHL que passa por momentos de reflexão teórica manifestando alguma preocupação, não com a estética, mas com os termos em que este conceito deve assentar, por exemplo.

MHL inventa uma palavra – *sobreporismo* – e atribui-lhe a função designadora duma estética, inventando um conceito novo para designar o que pretende. Por sua vez, Breton apropria-se da falência do conceito de surrealismo já existente e “utiliza-o” em proveito do “sentido muito especial”, invocando o facto de não ter sido bem sucedido no passado.

Por sua vez, MHL concebe um pano de fundo conceptual aberto que lhe permite ir alterando os conceitos que utiliza, regularmente, na construção da sua *engrenagem* sem caírem em falência por serem *móveis e adaptáveis*. Pelo contrário, Breton reclama para si o conceito de surrealismo já existente mas caduco na sua interpretação, só que posteriormente, cai em contradição quando o afirma: “Le surréalisme, tel que je l’envisage, déclare assez notre non-conformisme absolu pour qu’il ne puisse être question de le traduire” (BRETON 1924: 23).

A “associação do íntimo com o exterior” estabelecida por MHL no seu *sobreporismo* (“faça-se arte anárquica, arte absurda, criem-se alucinações ou pesadelos, mas reproduza-se a sensibilidade e a criação cerebral”) diverge da tese defendida por André Breton que apela ao “automatisme psychique pur”⁵⁷ (BRETON 1924: 12). Para

letteratura, e uccidiamo dovunque la solennità. Via! Non prendete di quest’arie da grandi sacerdoti, nell’ascoltarmi! Bisogna sputare ogni giorno sull’*Altare dell’Arte*! Noi entriamo nei dominii sconfinati della libera intuizione. Dopo il verso libero, ecco finalmente le parole in libertà!

Non c’è, in questo, niente di assoluto né di sistematico. Il genio há raffiche impetuose e torrenti melmosi. Esso impone talvolta delle lentezze analitiche ed esplicative. Nessuno può rinnovare improvvisamente la própria sensibilità. Le cellule morte sono commiste alle vive. L’arte è um bisogno di distruggersi e di sparpagliarsi, grande inaffiattoio di eroismo che inonda il mondo. I microbi – non lo dimenticate – sono necessari alla salute dello stomaco e dell’intestino. Vi è anche uma specie di microbi necessaria alla vitalità dell’arte, questo prolungamento della foresta delle nostre vene, che si effonde, fuori dal corpo, nell’infinito dello spazio e del tempo.” (MARINETTI 1912)

⁵⁷ Unicamente exercitado por MHL na composição de diálogos automáticos.

Breton deve recorrer-se, em primeiro lugar, à emergência das “estranhas forças” que se encontram “nas profundidades do nosso espírito” e, em segundo lugar, à razão, explicando assim o contexto no qual emerge o conceito de surrealidade:

Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité (...).
(BRETON 1924: 6)

MHL fala em criar sonhos, pesadelos e Breton está a apelar ao uso directo do subconsciente na criação da obra de arte, aí se acede ao território da surrealidade. Por sua vez, MHL está a criar um conceito que substitua a estética tradicional – *sobreporismo* – pretendendo reproduzir a “criação cerebral”.

Com o estabelecimento do conceito de surrealismo está em causa a criação de uma arte que traduza “o funcionamento real do pensamento” e, para tal fim, concorre a “ausência de qualquer vigilância exercida pela razão” e isto não é o processo verificável no *sobreporismo* e respectiva estética defendida por MHL que, do surrealismo, aceita “a descoberta poética, a revolta contra a opressão, o verdadeiro caminho de sabermos quem somos” (FCM 50-MC-70)⁵⁸. O autor não pretende retratar “o funcionamento real do pensamento” pois está sempre em causa uma “cerebralização”, pelo menos nos anos entre 1945 e 1947.

MHL passa por um período de confronto com a necessidade de pensar num mecanismo de produção artística e criativa livre: o seu roteiro demonstra um percurso individual até se aproximar dos surrealistas. Essa aproximação apenas ocorre porque já se considerava “um surrealista bastante anterior” (CESARINY 1997: 134-136) e depois do contacto que se prolonga de 1949 até 1952 ocorre a cisão com a “palavra surrealista”:

*Separo-me da palavra SURREALISTA que, por longos anos, me tem andado sinceramente ligada à vida e aos actos. (...) Poucos eram e menos são os que, honestamente, ainda caminham à procura...
Separo-me da palavra SURREALISTA e do que a ela anda verdadeiramente ligado por sentir a minha incapacidade de, hoje e aqui, poder continuar a olhar em frente sem ser obrigado a sentir ao meu lado os que olham de revés à mitificação a que seria obrigado a usar oponho a sinceridade da recusa em continuar a enganar para satisfação duns*

⁵⁸ Aliás, MHL afirma na mesma carta a Carlos Eurico que “A grande força de combate, de violência, de criação *[sic]* que em nós existe não pode suportar êste *[sic]* estado de coisas.”

quantos que para tal (e unicamente para isso) estão apetrechados. A um maior aumento de confusões do qual e por não me ser possível definir posições, só viriam a beneficiar terceiras forças, oponho a resistência sistemática e não classificada em ismos. A uma acomodação definitiva com o pouco que me seria autorizado aqui realizar, oponho a afirmação firme de não me querer adaptar a um surrealismo português-bacalhau-com-batatas.

Separo-me da palavra SURREALISTA (...).

(BNP Esp. E22/61, 28 de janeiro de 1952)

A importância que o surrealismo tem para MHL durante um período de tempo específico não passa tanto pela ideia duma estética, mas pela necessidade de experimentar: faz parte de um caminho, integra a sua “linha evolutiva” (BNP Esp. E22/83, “Está na vontade de cada um publicar os poemas que entende” [*incipit*]). Claro que o pormenor da separação declarada se fazer nos termos “da palavra surrealista” não deixa de invocar um problema conceptual, ou seja, uma incompatibilidade com aquilo que o conceito de surrealismo e “surrealista” significam na sua canonicidade.

O surrealismo é aproveitado por MHL para reconstruir os mecanismos da linguagem verbal, mas o nexa transcende o puramente verbal, pois a linguagem transborda o signo linguístico apagando as fronteiras entre os códigos. Daqui deriva a necessidade de redefinir conceitos como escritor, pintor, estética, arte ou literatura.

A questão conceptual da linguagem é central na *engrenagem de produção* criada por MHL e é nesse contexto que surgem os *conceitos móveis e adaptáveis*, a partir dos quais toda a reflexão teórica e ficção ou composição poética emergem. Assim se destaca a diferença entre a proposta de MHL e de Breton que procura um uso surrealista da linguagem, ou seja, o redireccionamento do sentido das palavras canalizado, primordialmente, pela via do subconsciente. A produção de MHL assenta num processo de reformulação constante dos seus mecanismos constituintes, considerando que procura teorizar a estrutura de apoio que a suporta e acabando sempre por exercitar e testar a sua validade. Uma teoria cujo apelo à liberdade de linguagem acaba por criar os seus próprios condicionamentos é oposta aos *conceitos móveis e adaptáveis* que movimentam a *engrenagem*. Afirmações como “Le surréalisme, tel que je l’envisage, déclare assez notre *non-conformisme* absolu pour qu’il ne puisse être question de le traduire” (BRETON 1924: 23) provam isso mesmo.

A aproximação ao surrealismo por parte de MHL ocorre num contexto de descoberta e auto-conhecimento necessários ao desenvolvimento de um pensamento hermenêutico e é fundamental para desencadear o processo de autonomização não só do autor enquanto indivíduo mas, também, enquanto executante de um percurso de “decifração”⁵⁹ que caracteriza a sua *engrenagem de produção*

3) *Linha evolutiva e sobreporismo*

Através do título escolhido para o manifesto – “sobreporismo” – podemos antecipar o processo de construção da *engrenagem* de MHL. Ao verbo sobrepor, que significa pôr em cima ou acrescentar, junta-se o sufixo -ismo, muito comum no apogeu das vanguardas cuja proliferação de ismos foi uma constante. Qualquer substantivo junto do sufixo nominal (-ismo) pretende exprimir uma ideia “de fenómeno linguístico, sistema político, doutrina religiosa, sistema filosófico, tendência literária”⁶⁰, tal como acontece com o conceito de surrealismo. No entanto, “sobreporismo” é formado pelo verbo seguido do sufixo e o significado deste conceito, literalmente, representa algo semelhante a *sobrepor ao ismo*, colocar por cima do ismo ou de um ismo já existente, em suma, acrescentar. De facto, o que acrescenta é uma parcela de acção implicada através do verbo.

O conceito inventado para conceber uma nova estética deixa em suspenso a continuidade do manifesto devido ao subtítulo: “I – A estética e o sobreporismo”. É sugerida a hipótese de o *sobreporismo* poder ir além duma concepção estética ou, pelo menos, que esta poderia ter um desenvolvimento.

⁵⁹ “Essa incoerência é, afinal, a própria coerência duma linha evolutiva em que vários acontecimentos marcaram a quem os fez um caminho a seguir, mais próximo do homem e dos seus problemas (...) Essa decifração não obriga, no entanto, ninguém a ficar com um ar muito zangado” (“Está na vontade de cada um publicar os poemas que entende” [*incipit*], BNP Esp. E22/83)

⁶⁰ Cf. “-ismo” <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/-ismo> consultado a 13 de fevereiro de 2018.

O manifesto pretende destruir o conceito académico de estética e propor um novo que passa pela criação livre e acção “condicionada à independência de sensações e em que apenas interessará a perfeição total cerebralizada como único método de atingir o sobre-humano”. À semelhança do *sobreporismo* como possibilidade de sobreposição a uma teoria estética canónica o “sobre-humano” aqui referido faz-nos pensar na única coisa capaz de sobreviver ao Homem *sobrepondo-se* a este: “o que existe e existiu sempre é Arte, arte eterna” (BNP Esp. E22/77).

“Para uma melhor compreensão da chamada «Arte Moderna»”⁶¹ expressa a necessidade de evolução da arte: “a Arte, como obra humana e não divina, tem de evoluir” com a prudência de declarar que a arte moderna o é, de facto, “porque é feita hoje”, mas o “moderno” apenas importa a MHL para desconstruir conceitos: “porque é que o artista tem de estar amarrado a conceitos que se estabelecem como certos apenas porque são antigos?” (BNP Esp. E22/77). A questão conceptual está sempre presente nas preocupações do autor.

No mesmo texto acaba por se convocar o *sobreporismo* de forma indirecta e no âmbito específico da pintura. MHL escolhe o substantivo “sobreposição” para designar as ideias presentes na cabeça do artista:

Dentro de um cérebro de artista formam-se, por vezes, imagens e sobreposições de ideias que nada têm de reais. Será o artista um vigarista porque exteriorizou essas imagens e essas ideias? Sim, porque se o artista está autorizado pelo publico burguês a pintar uma árvore ou uma casa como êsse [sic] publico a vê, também deve estar autorizado a pinta-las [sic] como êle [sic], artista, as vê ou imagina.
(BNP Esp. E22/77)

Este texto ajuda a apurar o conceito de *sobreporismo* se entendermos a tal “sobreposição de ideias”, aplicada ao contexto da pintura, como uma construção ou renovação do modo como se concebe a imagem pintada porque apela ao término da representação do mundo. A questão não é nova nem original, mas o que pretende representar-se é importante para percebermos como é arredada a representação mimética desta concepção. A única coisa a representar são as “sobreposições de ideias

⁶¹ Este texto sobre “Arte Moderna” e reflexão nele desenvolvida é, imediatamente a partir do título, relacionável com *A revolução da arte moderna* de Hans Sedlmayr cuja tradução é feita por MHL, em 1959, para a editora Livros do Brasil.

que nada têm de reais”: o artista pinta conforme vê, imagina e intelectualiza. Ora, tal é o que se pode ler numa das várias discussões sobre arte, literatura e pintura em *DR* quando Marcus é interpelado por António: “ó pinta-monos⁶², pintando sempre essas abjectas coisas, não é verdade?” e a resposta é a seguinte:

Sim, pintando sempre estas abjectas coisas, como tu lhe chamas. Só há uma diferença: é que elas, para mim, não são abjectas. São talvez essas mesmas que tu andas à procura por todos os lados sem encontrar. São aquilo porque ainda acho que vale a pena fazer um esforço e desejar trabalhar. (...) Ao passo que tu procuras alguma coisa que crês que deve existir, alguma coisa nova, alguma coisa que te dê as sensações necessárias a preencher a tua vida vazia, eu, o pinta-monos dos bonecos abjectos encontrei essa coisa; simplesmente não consigo realiza-la como desejaria e aí está o meu sofrimento e, por vezes, a razão de não acreditar nela. Eu, de facto, encontrei as sensações, cerebralizei-as e tento agora exterioriza-las com côres. Sim, o que faço não são coisas abjectas mas sim coisas por vezes incompreensíveis para os outros. ¿E que me interessa que os outros compreendam ou não aquilo que faço? Não me interessa nem o desejo sequer. Seria o mesmo que querer que alguém entrasse dentro de mim e andasse por cá a vasculhar os meus sentimentos e os meus desejos íntimos. Bem me importo eu com os outros! Olha, quando preciso de ganhar dinheiro, - o que me acontece frequentemente pois tenho as mesmas necessidades que qualquer um de vocês com a diferença de não ter, infelizmente, um pai que explora proletários - quando preciso de ganhar dinheiro faço um retrato lambidinho ou uma pinturinha engomada, e pronto. Mas isso não é meu; sou eu que faço, mas não é meu. E também, muitas vezes, lhes vendo estes tais monstros ignobeis. Eles não percebem e, por isso mesmo, pagam bem. São «snobs» e cretinos, graças a Deus, o que é magnífico. Quem é que havia de encher a barriga ao artista se não houvesse o «snob» cretino e estúpido, cheio de «massa» e de arrotos? Os que entendem, êsses raramente podem comprar ou oferecer jantares bem servidos e regados. Sim, por tudo isto é que eu faço as tais abjectas coisas. São as únicas que acho valerem a pena ser feitas. Abjectas ou não abjectas, isso é comigo.⁶³⁶⁴
(*DR*, BNP Esp. E22/21)

O debate estético apresentado em *DR* está relacionado com o “Manifesto do sobreporismo” e com tantos outros fragmentos de MHL onde se constata e acompanha a progressão do seu pensamento acerca da arte, da estética e da pintura. Sobrepor este

⁶² A expressão também é usada em “Fui ao meu enterro” (BNP Esp E22/33) para designar, mais uma vez, um pintor (Valadares): “É um sonhador impenitente, um chato pinta-monos com a mania que é artista”.

⁶³ Transcrito de acordo com a ortografia do autor.

⁶⁴ É fundamental relacionar este excerto do romance com o “Manifesto do sobreporismo”. No romance o debate estético instala-se a partir do primeiro capítulo ou, pelo menos, aí se colocam em evidência dois pontos de vista sobre a arte que são distintos, estando em causa a produção do objecto artístico (quadro) e o estatuto do artista. No “Manifesto” encontra-se o apelo à criação de uma nova estética (apelo violento, como a linguagem dos manifestos obriga); no romance exercita-se o debate estético mostrando diferentes pontos de vista (utilizando a pintura como mote para esse debate e, ao longo dos cinco capítulos, convocam-se a música e a literatura).

modo de representação à reprodução mimética confere ao conceito de artista uma amplitude renovada e torna o seu ofício “incompreensível” para os outros.

Ainda ligado ao *sobreporismo*, em 1947, o conceito de estética é repensado no âmbito da “estética plástica” e retoma a “cerebralização” já proclamada:

Tudo que nós, homens, sentimos tem de passar por uma transformação cerebral para poder ser exteriorizado. Isso mesmo já se tornou um hábito: transformar, torcer, desumanizar. (...)

Eu mesmo já nada posso contra o meu cérebro e o meu raciocínio. Quero amar as coisas e não posso. Só as posso ver fisicamente e analisa-las. E porquê tudo isto? (...) Porquê voltamos nós à procura da sensibilidade primitiva e pura? Apenas por uma cerebralização. Não é uma necessidade que nos faz lá ir, é uma conveniência de forma. A revolução, em arte, ressent-se actualmente dum excesso de lógica raciocinada. (...) A liberdade de reacções humanas só pode ser plenamente atingida quando se realiza a completa liberdade cerebral. Há que ser sensual e violento, há que ser forte e belo em acções para que a arte seja completa e perfeita. A forma é secundária. Realizar, só quando a totalidade do nosso ser vibre em conjunto com a obra. Então tudo estará certo e será belo. Mas nada de peias nem convenções. Anarquia plena na realização, para que ela seja uma realização, para que ela seja uma realização completa. Só assim se poderá sentir a verdade das coisas.⁶⁵

(“Hoje pude verificar bem quanto a vida está desumanizada” [incipit], BNP Esp. E22/18)

Estas orientações são uma paragem obrigatória no roteiro de produção de MHL que ambiciona realizar-se, em 1947 pelo menos, “em função dos seus desejos humanos” pois “a arte e o espírito, o corpo e o intelecto são, para nós, os únicos deveres sagrados” (BNP Esp. E22/18). O “Manifesto do sobreporismo” (BNP Esp. E22/18, 1945) e o texto “Para uma melhor compreensão da chamada «Arte Moderna»” (BNP Esp. E22/77, 1946) parecem concentrar-se na passagem que abaixo citamos de um fragmento de MHL escrito em 1947:

Sim, há, sem dúvida alguma, a busca duma melhor humanização do homem e um desejo intenso duma satisfação de apetites estéticos que é nitidamente humano e compreensível. Estamos a caminhar para a melhoria do homem, embora essa melhoria me pareça ter de passar por um período de feroz anarquia; feroz mas necessária, para subverter os valores errados e transformá-los em outros, mais certos e mais construtivos. (“Um café tem qualquer coisa de intrinsecamente revolucionário no ambiente” [incipit] BNP Esp. E22/18)

⁶⁵ Transcrito de acordo com a ortografia do autor.

A subversão de valores está ligada à “satisfação de apetites estéticos” que são variáveis no tempo e, por isso, torna-se necessário ir adaptando os conceitos implicados na construção da *engrenagem*. A criação depende da “mudança constante, mas firme”, pois “o homem precisa dum excitante constante para poder produzir algo de novo” (“O Morais, o irónico e agressivo Fernando Morais, pregava” [incipit] BNP Esp. E22/18, 1947). O “excitante constante” necessário à produção explica, em parte, a aproximação de MHL ao grupo surrealista. Ainda no ano de 1947, dois anos depois de escrever o “Manifesto do sobreporismo”, MHL afirma algo que ajuda a entender a dinâmica da necessidade de colaboração em grupo, num determinado momento:

Temos que usar o excitante “mudança-de-lugar” apenas na medida em que êle [sic] nos é útil; isto é: quando um ambiente deixa de ser produtivo e creador [sic], então há necessidade absoluta de procurar outro. Mas, enquanto há algum motivo de interesse num meio, é necessário aproveitá-lo e tirar dele todo o partido estético e plástico.
(“O Morais, o irónico e agressivo Fernando Morais, pregava” [incipit] BNP Esp. E22/18, 1947)

Para o autor é fundamental a existência de um ambiente “produtivo e creador” [sic] e o seu roteiro de produção demonstra que a sua obra tenta acompanhar a evolução derivada da “excitante mudança-de-lugar” que executa de acordo com a utilidade desta. Disso nos dá conta o roteiro elaborado para demonstrar a *engrenagem de produção* autoral, assente numa base de “nova linguagem” construída com recurso aos *conceitos móveis e adaptáveis* que, entre outras funções, desempenham um papel central no processo de revisão semiótica levado a cabo pelo autor.

VIII. *Conceitos móveis e adaptáveis* e processo de revisão semiótica

A base de linguagem sobre a qual MHL constrói a sua *engrenagem de produção* é transversal e percorre cada um dos documentos integrantes do roteiro de produção. O conjunto assume-se como *engrenagem de produção* para seguir o esquema conceptual do autor, na medida em que se constitui tendo na sua base um trabalho de reformulação dos conceitos que, por isso, se designam *móveis e adaptáveis*. Entre

outras funções, os *conceitos móveis e adaptáveis*, questionam a dimensão referencial da linguagem. Exemplos desse tipo de conceitos são o de estética, escritor e pintor debatidos em documentos teóricos e experimentados na produção ficcional como acontece com o “escritor vago” (“Um caso sentimental”, BNP Esp. E22/58).

A actividade desenvolvida por MHL no período decorrido entre 1945 e 1973 demonstra o seu contacto com a profissão de escritor, tradutor, designer gráfico, etc.⁶⁶, ao mesmo tempo que se exercita enquanto pintor e essas actividades determinam o modo como redefine os conceitos. Paralelamente à actividade profissional, garantia de subsistência, vai escrevendo textos nos quais disserta acerca do seu entendimento da arte e da estética porque “o artista” não deve “estar amarrado a conceitos que se estabeleceram como certos” (BNP Esp. E22/77).

Os conceitos de estética, escritor e pintor são colocados em cena em *DR* em forma de debate disposto no discurso das personagens, constituindo um bom exemplo de *conceitos móveis e adaptáveis*. Como verificamos questionamento da linguagem assenta na exploração da abertura conceptual⁶⁷ e “reconstrução do pensamento semiótico”⁶⁸ (ECO 2001: 8) e isso é recorrente.

⁶⁶ O cv de MHL é elaborado pelo próprio em 1962 e demonstra a diversidade de tarefas executadas e ligadas ao sector gráfico e editorial, citamos alguns exemplos: “1949 – Chefe de secção de publicidade da ENET (Empresa Nacional de Estudos Técnicos), em Lisboa. 1954/55 – Chefe da secção literária (publicidade redigida da Tecnicor, em Lisboa); 1960 – Chefe de redacção do magazine ARCO-IRIS, em Lisboa; 1958/60 – Colaboração em “free lancer” na secção de publicidade de General Eletric Portuguesa; 1960/61 – Director gráfico da Portugalia Editora, Lda. Lisboa; 1955/62 – coordenador, organizador e tradutor da colecção de ficção científica da editora Livros do Brasil, Lda., em Lisboa; 1958 – Planificador do 5º Sector do pavilhão de Portugal na EXPO Bruxelas; Estadias em 1955/1956 e 1957 em Hamburgo, Hannover e Paris com frequência dos cursos da Ecole de Publicité de Paris e visitas de estudo a fábricas, trabalhando igualmente durante esses períodos como operário de construção civil e colaborando para jornais. Critico de arte da revista Europa(...); Colaborador do Magazine do Jornal Diário de Lisboa; Incluído no 3º volume da História dos Modernistas Portugueses publicada no Porto; Incluído na antologia de “Doze jovens poetas portugueses” publicada pelo Ministério da Educação e Saúde de Brasil, em 1951; além do acima indicado, garçom de café em Lisboa em 1950; (...) Várias capas, traduções e arranjos gráficos para casas editoras de Lisboa e capas para discos. Membro da sociedade portuguesa de escritores. (BNP ESP. E22/119, 1962). Transcrito respeitando a ortografia do autor.

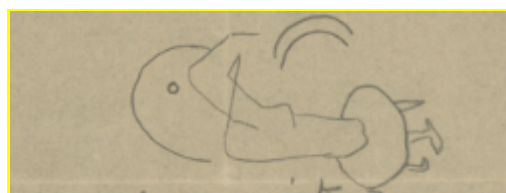
⁶⁷ Aguiar e Silva afirma, a propósito de Wittgenstein: “Se se aceitar que, na maioria dos casos, o significado de uma expressão consiste no seu uso e se se tiver em conta que, na maioria dos casos, os denominados «conceitos» coincidem com o significado das expressões, ter-se-á então de concluir que os conceitos atinentes ao domínio empírico – com exclusão, por conseguinte, dos conceitos atinentes ao domínio matemático – então serão sempre *conceitos abertos*, podendo os conceitos considerados até determinado momento como rigorosamente fixos tornarem-se subitamente vagos. (...) um sistema conceptual perfeitamente estabelecido e rigorosamente estável, a que corresponderia um sistema fixo de definições, não passa de uma ilusão metafísica” (AGUIAR E SILVA 2011: 21-22).

⁶⁸ Apoiamos amplamente o nosso raciocínio na necessidade manifestada por Umberto Eco de “proceder a um reconhecimento e a uma reconstrução do pensamento semiótico” (ECO 2001: 8) por entendermos

Para MHL está sempre em causa uma motivação que passa pela linguagem e que sobre esta opera, através de um trabalho constante em torno da escrita e reformulação desse conceito, entre outros. A insuficiência da linguagem verbal vai-se demonstrando no exercício de pintura, desenho e escrita e, também, na proposta conceptual destes ofícios construída pelo autor.

A escrita de textos híbridos que encontram na imagem um suporte e a preocupação do autor com “a influência da linguagem na percepção e na valoração do real” (AGUIAR E SILVA 2011: 27-29) demonstra-se no processo de revisão semiótica ou “descoberta” que tem como exemplo:

*Fiz uma descoberta:
a palavra Deus não pode ser **escrita** assim. Porque **nós lemos Deus** e **vemos que lá está escrito Deus**. Logo, **nós compreendemos a matéria e a essência da palavra**, logo **nós transformamo-la numa existência prática e física**. Não, não pode ser assim. Deus tem que se escrever assim:*



*Compreende-se isto?
Não.
Não se compreende isto como não se compreende Deus. **O ignoto tem de existir para além dos sons e das grafias** e quando se represente essa Verdade-mentira esse Tudo-Nada por **símbolos gráficos**, então a forma tem também de ser um ignoto-afónico.*

⁶⁹

(BNP Esp. E22/18)

Nas primeiras linhas do fragmento afirma-se que a palavra “Deus” não se pode escrever desse modo, colocando essa palavra escrita em causa, em certa medida, pela incapacidade de agregar no seu código uma total compreensão. A preocupação semiótica de MHL passa pelo facto de questionar o modo como a percepção da palavra

que MHL tem um plano semelhante em mente. No entanto, para MHL, a reconstrução faz-se através do processo de criação do material, no processo em si, pois este cria uma linguagem própria, que muitas vezes lança questões teóricas às quais procura responder.

⁶⁹ Transcrito de acordo com a ortografia do autor.

deus – um signo em potência – se torna problemática, precisamente porque não tem significação na linguagem verbal.

O processo de significação está comprometido a partir do momento em que o autor, aqui entendido como intérprete, lê a palavra deus e não se desencadeia o processo associativo que atribui sentido à palavra (ao signo?). A percepção, a representação e o significado estão em causa e a solução apresentada é fornecida em linguagem não verbal: é esta a responsável por transmitir o objecto grafado na palavra deus, pois ambos são incompreensíveis. O questionamento em torno da palavra coloca em causa um sistema de linguagem verbal que é incapaz de traduzir o que está além dos “sons e das grafias”.

Ademais, comprova-se que “um texto não é um mero aparelho de comunicação. É um aparelho que põe em causa os sistemas de significação que lhe preexistem (...)” (ECO 2001: 35). Eco afirma que a linguagem verbal conforme entendida para os estóicos implica e põe em causa a “expressão”, o “conteúdo” e o “referente” e a “lógica-semiótica estóica é o instrumento de verificação da percepção” (ECO 2001: 41-42). No fragmento de MHL citado está patente a frustração do autor perante a falta de harmonia entre a expressão, o seu conteúdo e o referente, daí a indignação com a insuficiência da palavra para designar o todo implicado no processo. Aquilo que MHL está a ferir é o código semiótico, sugerindo a possibilidade de criar uma linguagem que não se fixa num código único.

Vejamos a similitude entre a fórmula *se a, então...* e as palavras do autor: **se** “O ignoto tem de existir para além [sic] dos sons e das grafias e quando se represente essa Verdade-mentira esse Tudo-Nada por símbolos gráficos”, **então** “a forma tem também [sic] de ser um ignoto-afónico”. O raciocínio é o mesmo e tal processo semiótico convoca as três instâncias teorizadas por Peirce: o signo, o objecto e o interpretante. Voltamos, então, à fórmula “**se a, então...**”, encontramos-la logo no início do fragmento transcrito, **se**: “nós lemos Deus e vemos que lá está escrito Deus. Logo, nós compreendemos a matéria e a essência [sic] da palavra, logo nós transformamo-la numa existência prática e física”, **então** “Deus tem que se escrever assim (...)”. Este excerto ilustra o processo semiótico operado pelas três instâncias com o acréscimo de o início de todo o raciocínio desenvolvido partir da declaração inicial: “fiz uma descoberta”.

O raciocínio subverte a argumentação lógica que começa pela enumeração dos argumentos e que, posteriormente, comprova uma determinada conclusão. No caso em apreço, a conclusão ou “descoberta” ocupa o lugar cimeiro de afirmação a partir da qual nascem os argumentos. A introdução dum elemento gráfico visa colmatar a lacuna deixada pelos insuficientes “grafia” e “som”, representando o que está para além dos “sons e das grafias”. O desenho representa o tal “ignoto” corporizado pela insuficiente palavra deus. A necessidade de reformular a forma sem a restrição “ignoto-afónica” introduz a importância do desenho.⁷⁰

Em 1962, MHL manifesta o seguinte em carta:

(...) o facto é que vivemos num mundo em que a linguagem é a forma de expressão mais exacta e que, portanto, temos de a aceitar. Quando se diz «redondo» as pessoas formam uma imagem de forma, quando se diz «vermelho» as pessoas formam uma imagem de cor, isto porque temos de aceitar a palavra.
(DE, p. 146)

Ora, está em causa a dimensão da palavra num contexto de domínio de um determinado dicionário interno para que a comunicação e compreensão do mundo e seus objectos seja possível. “Formar uma imagem” a partir duma palavra restringe o acto comunicacional, a linguagem está prisioneira da palavra. Num outro fragmento, MHL parece ironizar acerca da limitação da palavra:

Tudo o que aqui se vai afirmar tem o valor exacto que as palavras lhe dão. Não há simbolismos ou disfarces.
Quando eu disser merda é mesmo merda que quero dizer. Quando eu disser lua é mesmo lua que quero dizer.
(“Antes de começar quero fazer uma prevenção aos que estão ouvindo” [incipit] BNP ESP. E22/18)

⁷⁰ De forma sumária, o excerto anuncia uma “discussão sobre a língua e outros sistemas de signos” (ECO 2001: 8), base da interrogação conceptual e processo que esta desencadeia, além de colocar em cena a “dinâmica da semiose” questionando-a (ECO 2001: 13). Embora não possamos datar o documento, arriscamos atribuir-lhe uma cronologia precoce, já que parece estar nele contido o resumo do labor intelectual e criativo de MHL, além de manter uma relação muito próxima com o texto de 1944 que anuncia a necessidade de criar *conceitos móveis e adaptáveis*. Esta intenção é amplamente concretizada nos vários exemplos analisados e nos quais se observa o uso desse tipo de conceitos e nesse processo de construção de significados apreendemos o uso que fazemos do conceito de *engrenagem*.

Os exemplos demonstram que as questões conceptuais e semióticas são recorrentes para MHL e, perante a demonstrada insuficiência verbal, algumas das suas composições adquirem forma dupla entretecendo palavra e imagem como em “Maternidade” (BNP Esp. E22/15 e E22/16, *CGT*); “Comunicado oficial” com uma aguarela simulando uma mancha de sangue e tinta negra que sugere as balas e respectiva legenda (BNP Esp. E22/26, *NCG*) e “Retrato de família com boné” que junta a colagem de uma fotografia e o título, na edição, embora no espólio uma das versões contenha a imagem e uma legenda (“Não culpado. Declaração do marechal do III Reich Hermann Goring, durante o julgamento de Nuremberg”, BNP Esp. E22/26, *NCG*).

Já os casos de *CNPC* e *LVP* conciliam fotografias e texto, mantendo uma relação complementar entre si.

Por vezes, parece propor-se um novo código semiótico que passa pela troca de signos e sua representação no mundo, ou seja, implicando “decifração” (“Está na vontade de cada um publicar os poemas que entende” [*incipit*], BNP Esp. E22/83):

*escrevemos mais cartas
desta vez aos amigos bem distantes
que tentam decifrar a grafia do voo dos pássaros
("Facto diverso", BNP Esp. E22/16)*

Não podemos deixar de associar o último verso deste fragmento a *LVP*. A particularidade desta última publicação é a de concentrar palavra e imagem (fotografia) numa unidade poética que parece criar uma linguagem nova onde ambos os códigos podem vigorar. Sabemos, contudo, que o caso de *LVP* não é o mesmo da composição “Maternidade”, por exemplo, onde palavra e imagem se fundem, uma dando continuidade à outra prolongando-a. No caso de *LVP* as imagens são fotografias da autoria de João Freire a partir das quais MHL escreve convocando essas imagens e fazendo com que da união entre ambos, palavra e imagem, emergja um conjunto que ultrapassa a fórmula ecfrástica cultivada por alguns poetas.

2. Capítulo 2. *Engrenagem de produção* e roteiro

O princípio do processo hermenêutico de MHL convoca várias peças em simultâneo. Por este motivo, analisamos alguns dos textos que, em conjunto com “Da verdadeira justiça – Sermão VIII” (BNP Esp. E22/18), demonstram “o encadeamento, encontro de circunstâncias” existente entre eles, relacionando-os e mostrando como “dependem uns dos outros” revelando a “organização ou funcionamento” do “sistema complexo”⁷¹ que é a *engrenagem de produção* de MHL.

Depois de realizar o roteiro da produção de MHL percebemos que a linguagem conceptual concebida pelo autor engloba as naturezas teórica e ficcional, uma alimentando a outra ao ponto de se imiscuírem. Aliás, o conceito de *engrenagem de produção* é mencionado na correspondência do autor e as cartas, além de incluírem ficção, também contêm manifestos teóricos. Interpretar a *engrenagem* de MHL depende de executar um processo associativo constante que assenta no uso de *conceitos móveis e adaptáveis* por parte do autor e no nosso entendimento destes.

Quer se trate de narrativas, poemas, cartas ou notas soltas, a questão genológica está sempre presente e autoriza-nos a ler na ficção elementos teóricos e vice-versa. Por um lado, ao tentar isolar aquela produção mais marcadamente teórica já estamos a convocar composições presentes nas colectâneas de contos, por exemplo. Por outro lado, interpretar o que aparenta ser ficção, impossibilita a exclusão de algumas notas soltas, apontamentos ou cartas onde são mencionados os conceitos envolvidos na composição. As fronteiras são ténues e demonstram a falibilidade das tentativas de categorização hermética.

Falar de textos teóricos ou aqueles que aparentemente isolaríamos como tal (notas autógrafas, apontamentos sobre arte, estética, literatura, pintura, escritor, pintor e outros), implica considerar, em simultâneo, os conceitos fundamentais que se encontram na composição escrita e iconográfica reconhecida ou publicada. Fazer o exercício inverso, ou seja, analisar a produção ficcional, iconográfica e/ou escrita, leva-nos até aos apontamentos dedicados aos conceitos implicados nessa criação. Isto

⁷¹ Cf. “Engrenagem” in *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*, I Vol. A-F, Lisboa: Verbo, 2001, p. 1422.

significa que, por um lado, estamos sempre a referir-nos a materiais interpretados enquanto integrantes de um conjunto ou exposição de argumentos ou ideias e, por outro lado, a uma produção artística (textual ou iconográfica) que os inclui e convoca de modo sistemático.

Então o que significa falar da ficção de MHL ou a que nos reportamos quando mencionamos a existência de textos teóricos? Propomos que tudo o que é criado pelo autor tem uma componente inventiva e imaginativa e, por isso, interpretado nessa perspectiva, não pode ser isolado. As separações são problemáticas quando tudo constitui um todo peculiar, universo funcional dentro do seu próprio sistema que cria uma estrutura conceptual própria. Perante esse quadro usamos, sempre que possível, os conceitos e as expressões fornecidas por MHL. Tal procedimento integra o seu projecto de revisão semiótica ao criar a *engrenagem de produção*.

As cartas, por exemplo, incluem textos que constam das colectâneas de contos ou poemas inseridos em antologias. Tal é o caso da carta que MHL escreve a Isabel Turner em 10 de maio de 1973, na qual envia a sua “versão da História da Tentação do Pêro” (DE, p. 281) que corresponde a “Última tentação”⁷² (BNP Esp. E22/15, CGT). A epistolografia é um terreno fértil para a proliferação de ideias estéticas e representa, também, o mostruário da criação autoral e o modo como é concebido o que se designa por romance.⁷³

Por vezes, relacionamos documentos do espólio entre si e dessa leitura conjunta destacam-se algumas peças estruturais da *engrenagem* de produção autoral. Isso acontece, por exemplo, com DR (BNP Esp. E22/21) ao qual juntámos um fragmento de reflexão metaliterária⁷⁴ cuja leitura em conjunto com o romance faz sentido. O *corpus*

⁷² Esta composição também está incluída em *Mário e Isabel* (Lisboa: Forja, 1975), livro constituído por textos de MHL e ilustrações de Isabel Lobinho.

⁷³ Como demonstra a carta onde MHL aconselha Isabel sobre como deve escrever um romance: “(...) tens que pegar logo no início e zás, dares-lhe força e economia de linguagem. (...) ou então terás que entrar em lentidão mas com força emocional suficiente para segurar o leitor. Senão...lá vai o livro para o lado. (...) escreve o que te apetecer e depois, se entenderes, trata então da forma e do estilo. O resto, minha querida, são convenções e tretas. Se ninguém gostar, não te importes, mas se fores tu que não gostes, então sim, queima, que é a única solução...” (DE, p. 114)

⁷⁴ “Isto de escrever um romance, parece que é difícil... Pelo menos, dizem. Mas eu não acho. Trata-se apenas de agarrar as coisas que nos acontecem, molhá-las na ~~cabeça~~ imaginação e depois escrevê-las. É só isto e mais nada. Julgo que o que custa mais é inventar. E, afinal, nada é inventado. Tudo nos acontece com mais ou menos verdade e facilidade mas, pelo menos, acontece-nos em ~~imaginação~~ sonho e depois é só contar. Por isso é que eu conto isto. Não escrevo um romance: conto aquilo que me aconteceu e

apresentado no roteiro construído presta-se a esse jogo de arrumação porque, como numa *engrenagem*, todas as peças pertencem ao mesmo esquema e mantêm-no, desse modo, em pleno funcionamento.

Uma vez que o conceito de escritor já foi referido no capítulo anterior, salientamos agora a importância da escrita e sua evolução no âmbito dos *conceitos móveis e adaptáveis*. Recuamos, para isso, à definição de conceito que representa um pensamento (ideia ou concepção) por um lado e, por outro, a compreensão que alguém possa ter acerca de uma determinada palavra. Ao incutir o seu cunho pessoal a cada um dos conceitos que usa, MHL está a obter uma representação – dentro da sua *engrenagem de produção* – do que cria e constrói, quer sejam textos, pinturas, colagens, desenhos, etc. Os conceitos de pintura, pintor e escritor exemplificam a transformação conceptual operada sobre a escrita e atribuem validade a uma nova significação destes conceitos validada no contexto do funcionamento da *engrenagem de produção* autoral. Ao manifestar a intenção de montar uma *engrenagem de produção*, MHL está a conceber, no plano prático, a representação de uma estrutura conceptual traduzida num pensamento estético aí concretizado.

I. *Engrenagem de produção*: fronteiras genológicas (e interpretativas?)

Ao ler cada peça da engrenagem o conceito de escrita vai-se tornando cada vez mais importante enquanto suporte e manutenção da mesma. Nesse sentido, percorremos uma cronologia da evolução do conceito de escrita e escritor no seio da produção de MHL. A poesia constitui uma parcela extensa no conjunto e mantém-se quase sempre revelando suma importância.

aquilo que me poderia ter acontecido. E, depois, seguir a vida para lá dos taipais que temos à nossa frente todos os dias, olhar a noite enorme e ver tudo alem [*sic*] já é alguma coisa. É isso que eu escrevo aqui. Só isso.” (BNP Esp. E22/18)

Partindo dos conceitos de poeta e poesia, MHL trata de os ir compondo ao longo do tempo, acabando os mesmos por se transformar na medida em que se inserem na condição de *conceitos móveis e adaptáveis*. Se, em 1944, é feito um apelo directo: “não sejas poeta” (“Nada de poesia”, BNP Esp. E22/11), em contrapartida, em 1947, avança-se para a ideia de que o poeta tem que ser humano (“Tenho estado a ler umas poesias do Mendes de Carvalho” [*incipit*], BNP Esp. E22/18). Então, ficamos a saber que para MHL a poesia deve ser concebida “dentro dum conceito humano” (“Hoje pude verificar bem quanto a vida está desumanizada” [*incipit*] BNP Esp. E22/18), pelo menos nesta altura, pois isso sofre mutações. Tal afirmação ocorre no contexto de crítica à poesia de Mendes de Carvalho⁷⁵ que “tem todas as possibilidades de vir a ser um bom artista pois já é poeta e a arte afinal, tem uma grande, uma enorme parcela de poesia” (“Um café tem qualquer coisa de intrinsecamente revolucionário no ambiente” [*incipit*] BNP Esp. E22/18).

Como se sabe, após observar o roteiro de produção autoral, o próprio MHL pratica o género poético em larga escala por esta altura.

1) Cronologia(s): questão dos géneros

Naquilo que formalmente se apresenta como poesia, escrita a partir dos anos 30 mas mais desenvolvida nos anos 40, MHL pratica e desenvolve a questão dos géneros e as interrogações em torno da composição artística, não exclusivamente literária ou pictórica, sendo esta igualmente importante.

Em 1939, por exemplo, é escrito “Poema épico” (BNP Esp. E22/11) onde a paródia à épica é evidente, pois a cada sugestão de feito heróico introduz-se o cómico (ver anexo “Roteiro de produção autoral”).

⁷⁵ “O Mendes de Carvalho também me tornou a falar na sua capa para o livro e, ao mesmo tempo, pediu-me a opinião sobre a poesia dele. Tive que ser franco e falar naquele famoso verso que me erritou [*sic*]: «e o seu corpo era manhã» Tive que lhe dizer o que me agradava e o que me desagradava e, principalmente falar-lhe no sistema que tem de sacrificar o sentido humano ao sentido poético. (...). Ele [*sic*] pensa e diz coisas. Tem todas as possibilidades de vir a ser um bom artista pois já é poeta e a arte afinal, tem uma grande, uma enorme parcela de poesia.” (“Um café tem qualquer coisa de intrinsecamente revolucionário no ambiente” [*incipit*] (BNP Esp. E22/18).

Com apenas 16 anos MHL escreve e questiona os modelos canônicos, simultaneamente, comenta provérbios como “Deixa que te cortem a mão mas não largues o que agarraste” do seguinte modo: “Isto é supinamente estúpido, porque assim fica-se sem o que se agarrou e ainda sem a mão” (“Cumentários” *[sic]*, BNP Esp. E22/11). A interpretação literal da expressão confirma-se numa conclusão cómica por parte do autor, evidenciando a sua faceta inquiridora iniciada enquanto jovem. A insatisfação com os modelos e formas literárias vigentes são também notórios. Apesar de muito jovem (em 1939 e 1940) MHL redige alguns poemas e fragmentos narrativos.

No ano seguinte, em 1941, redige uma peça de teatro (incompleta): “Cena familiar na Rússia (drama) ou uma depuração necessária” (BNP Esp. E22/31). Em 1942, MHL lê Breton e Éluard conforme regista em carta dirigida a Cesariny uns anos mais tarde (CESARINY 1997: 134-136) e nesse ano produz muito. Essa produção prolonga-se pelos anos seguintes com a manutenção da alternância verso/prosa, a introdução de uma crónica e um “manifesto”.

Existe, até ao ano de 1943⁷⁶, uma alternância entre prosa e verso. A escrita vive dessa alternância estabelecendo uma ponte com o “abandono de qualquer formas literárias” (BNP Esp. E22/66) manifestado mais tarde.

Em 1941, como vimos, MHL produz uma peça de teatro e, no ano seguinte, ficção breve e poesia com a particularidade de existirem títulos com referências sintomáticas e migratórias de um género para outro (poema ou prosa) e de texto para texto. São exemplos disso, na prosa: “Vida (a vida vista por um futurista)” (BNP Esp. E22/18) e na poesia “Fan – versos futuristas feitos a um «menino» futurista”; “Vida (a vida vista por um futurista)”; “Sintoma ou causa? - versos «futuristas», explicando uma ideia ainda mais «futurista» que o Né teve” e “O Toninho - versos futuristas feitos a um «homenzinho» do I.S.T.” (BNP Esp. E22/11) (ver anexo “Roteiro de produção autoral”). Na mesma sequência, ironicamente “futurista”, prolongada no ano de 1943, o poema “Bucolismo híper-moderno” *[sic]* (BNP Esp. E22/11) apresenta pormenores “mecânicos”

⁷⁶ No levantamento dos textos mencionados não estamos a contemplar os não datados existentes no espólio do autor, cingimo-nos àqueles que têm a indicação temporal.

que ajudam a olear o funcionamento da *engrenagem de produção*, através de um sistema de recorrências e, também, no sentido mecânico a que a imagem apela:

*No ar vibram agudos gritos berrados
por vozes d'aço.
Giram rodas dentadas, geme chapas de ferro
em bramidos, pelo espaço.
Homens mecânicos, sem almas, autómatos de si mesmos
esperam vez de martelar.*

A ideia do homem máquina é apresentada, o metal ou o aço e a mecânica como símbolos de uma hiper-modernidade com ecos futuristas e em relação directa com os textos cujos títulos enumerámos antes. Ainda comunicando com os versos transcritos, o poema do mesmo ano “À roda duns olhos verdes – divagação neuro-delirante dum poeta híper-moderno” [sic] (BNP Esp. E22/11) tem no complemento ao título a caracterização da entidade responsável pela escrita do texto - o poeta - não se tratando apenas de um hiper-modernismo a intitular um poema, como no caso anterior. Por sua vez, o poeta “híper-moderno” [sic] e o conceito de poeta, especificamente, tem um novo significado em “Nada de poesia” (BNP Esp. E22/11):

*És poeta
Eu sei
Então não escrevas.
Deixa que pensem que o não és.*

Ainda nesse ano de 1944⁷⁷ o autor continua a produzir poesia e títulos como “Independência” e “Divagando à volta dum tema velho” (BNP Esp. E22/11) são curiosos. No primeiro caso (20 de janeiro de 1944), torna-se evidente o que está na base da concepção poética autoral, ou seja, a total ausência de constrições formais:

*Eu
não procuro
rimar a palavra.
quero rimar,
quero jogar*

⁷⁷ Recordamos ser este o ano em que o autor redige “Da verdadeira justiça - sermão VIII” (BNP Esp. E22/18), onde consta a designação dos “conceitos móveis e adaptáveis” cujo significado nos é da maior utilidade para suportar a ideia da obra de MHL enquanto *engrenagem de produção*.

*com o sentimento,
fazê-lo vibrar.*

*Eu
sou poeta
não de frases
mas de sensações.
Quero modelar
ideias,
não aspiro
enquadrar
expressões.
Desejo
divagar
por tudo que me atrai.
Não quero enjaular
ondas de beleza
em métodos
arcaicos
prosaicos.*

*Para quê
arrumar curvas
vagabundas
no soneto
ou acorrentá-las
à quadra
e ao terceto?*

*Deixem
as curvas alargar,
delirar.
Deixem-nas
ampliar
as suas cores,
deixem-nas voar.*

*Por isso
eu quero rimar
com tudo que vejo
e sinto.
Não me interessam
as razões.
Rimo
com côres,
com ideias,
movimentos,
sensações.⁷⁸*

⁷⁸ Transcrito de acordo com a ortografia do autor.

Esta composição descreve a “independência” que MHL pratica no material produzido, ultrapassando a natureza lírica ou narrativa. Na leitura dos versos verificamos que pretende “rimar” e “jogar” com o sentimento afirmando ser poeta de “sensações”, à semelhança do pintor de *DR* o “pinta-monos” que afirma: “encontrei as sensações, cerebralizei-as e tento agora exteriorizá-las com côres *[sic]*” (BNP Esp. E22/21). O objectivo deste poeta é “modelar” ideias e, por isso, não quer:

*enjaular
ondas de beleza
em métodos
arcaicos
prosaicos
(BNP Esp. E22/21)*

Existem semelhanças com algumas das ideias defendidas no “Manifesto do sobreporismo” no que respeita à importância da “independência de sensações” e “destruição total dos métodos” (BNP Esp E22/18). Apesar de estas ideias serem limadas ao longo do tempo, a base do pensamento autoral mantém-se activa até às últimas composições produzidas.

O caso de “Divagando à volta dum tema velho” (BNP Esp. E22/11) diz respeito a um poema que gira em torno do tema pastoril ao qual se introduz, à semelhança do que é feito em “Poema épico” (BNP Esp. E22/11), o elemento cómico. A composição distancia-se consideravelmente da poesia pastoril e, por isso, o título “Divagando à volta dum tema velho”, introduz uma mudança e traduz a acção executada pelo sujeito poético: ele divaga em torno do tema pastoril (o “tema velho”), mas introduzindo o cómico. Esse divagar caracteriza-se por desviar a interpretação para o oposto à expectativa de ler um poema pastoril (ver anexo “Roteiro de produção autoral”).

Em “Poema livre” (BNP Esp. E22/11) o título apela à questão genológica, estando em causa a exposição de um processo cognitivo que desemboca na escrita:

*Complico os meus sentimentos para quê?
Analisó as minhas sensações para quê?
psicanálise... Freud...
Método... Descartes...
Super-Humanismo... Nietzsche...*

Ora... tudo cretinices.
A única psicanálise verdadeira
É a não-existência da psicanálise.
O único método lógico
É aquele que serve para provar
a sua inutilidade.
Só Nietzsche tem alguma razão
Porque complicou e retorceu tudo
Tão retorcido e tão complicado
Que nós não percebemos nada;
Tem a vantagem de ser incompreensível.

Olho para o ar e vejo um pássaro.
o pássaro não tem metafísica
E canta.
O rio corre sempre e as árvores crescem.
Que psicanálise há nisso?
E o meu método
serve-me apenas
- E assim seja sempre –
Para verificar
Que o céu é muito grande e azul
E que as ondas do mar
Rebentam todos os dias
Na praia sem filosofia.

O próprio desenvolvimento mental
Que acontece em mim,
Sucedem-me porque sou homem.
Se fosse um lobo ou um cardo
Não me acontecia.
Naturalmente não me acontecia nada,
E ainda bem,
Porque um lobo a fazer cálculos
Ou um cardo a querer raciocinar
Como o Super-Homem de Nietzsche
Devia ser uma coisa muito ridícula.
E tão aborrecida
como a ~~trata~~ Crítica da Razão Pura.
Não quero complicar os meus sentimentos
Porque, se os complicar,
Não os sinto.
Não quero saber da minha alma
Para nada
Porque é a única forma
De a sentir.
Quero apenas ver tudo com os olhos
- apenas com os olhos –
E mecher em tudo,
E gostar de tudo,
E ser como tudo que é.⁷⁹

⁷⁹ Transcrito de acordo com a ortografia do autor.

O final relaciona-se com outro texto escrito no mesmo ano, embora neste caso o autor tenha optado pela prosa:

Não me sinto nada metafísico. (...)
Subi esta velha e lenta estrada até que nos sorri como uma avó e agora aqui estou em S. Domingos de Rana a olhar e a sentir-me feliz. (...)
Sim, não há possibilidades de me sentir metafísico, revolucionário ou revoltado, agora que comi queijo, bebi vinho, o céu está transparente e as casas são só casas claras. Agora só posso sentir-me lavado por dentro, feliz, inteiramente feliz, sem querer pensar em mais nada.
(BNP Esp. E22/18)

A importância da observação é notória nos dois textos, embora no primeiro seja mais evidente a relação existente entre essa observação directa do mundo circundante e o processo de escrita desencadeado a partir daí.

A referência a Nietzsche⁸⁰, em “Poema livre”, não é acidental, o niilismo é uma leitura muito clara em ambos os textos, no entanto, a necessidade de afirmar uma visão “apenas com os olhos” e sem “metafísica” é suplantada pela afirmação da existência de um “método”. As sensações, a visão e o método parecem fundir-se numa negação dum processo intelectual que é inerente à concepção da escrita. Que tal exposição ocorra em dois textos diferentes e em géneros distintos demonstra a facilidade com que MHL opera em vários terrenos, de modo simultâneo e intencional.

II. A escrita e o conceito de escritor

No âmbito da *engrenagem de produção* de MHL a escrita é um *conceito móvel e adaptável* que se expande na construção autoral ao longo do tempo e isso é observável no roteiro. Está sempre presente, desde a adolescência do autor, com o exercício da escrita de poemas, até aos últimos momentos da sua vida, nos versos de *LVP* composto

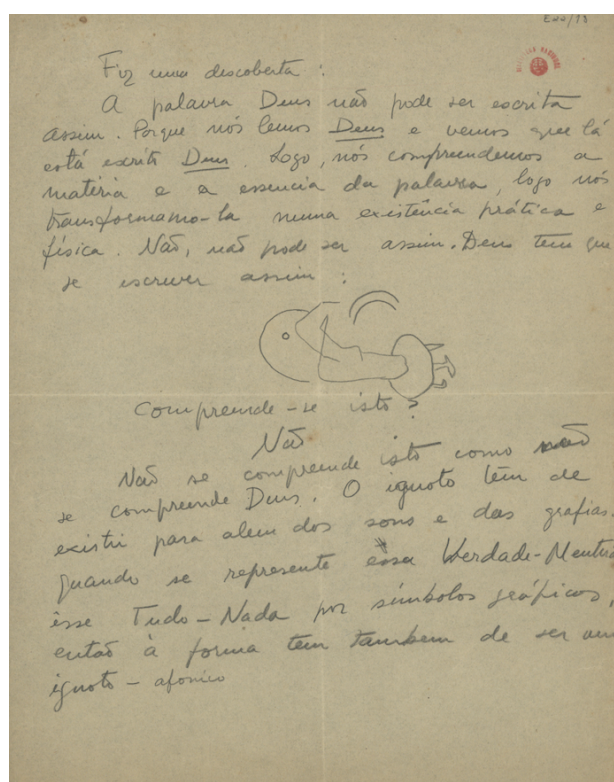
⁸⁰ Nietzsche também é referido em *DR* (BNP Esp. E22/21) quando se descreve o quarto de António que acaba por discorrer sobre o filósofo.

por fotografia e texto. O escritor, para MHL, não se restringe à utilização de um código único cuja representação directa é a escrita, porque esta procura ser mais abrangente e recupera, num certo sentido, a etimologia do conceito de escritor como aquele que traça caracteres.

A manifestação da insuficiência da linguagem escrita é igual à da linguagem plástica para MHL, tal como manifesta em carta enviada a Cesariny:

(...) nem a própria pintura me resolve um problema que nada tem com a própria pintura. Objectos, colagens, escrita automática, desenhos em estado de libertação, poemas, não-poemas, etc., são mais reais, muito mais absolutamente reais do que qualquer forma exclusivamente plástica.
(CESARINY 1997: 134-136)

A “forma exclusivamente plástica” não basta para MHL, tal como a forma exclusivamente escrita e tal se resume no fragmento que aponta para a insuficiência da palavra e acrescenta-lhe o valor da matéria/essência da mesma, bem como dos símbolos, num sentido mais lato, da imagem (BNP Esp. E22/18):



Esta anotação, já usada no primeiro capítulo (ver “Conceitos móveis e adaptáveis e processo de revisão semiótica” capítulo I), liga-se à construção da escrita subjacente

ao plano de revisão semiótica operado pelo autor. A ideia de escrita expande-se para o campo da imagem e do traço iconográfico ao abrigo da “matéria” e “essência” da palavra. Da mesma forma que usar um único código ou tipo de linguagem é insuficiente, a opção por um só género também o é.

Paralelamente ao jogo executado com os géneros literários consagrados e à redefinição dos conceitos de escritor e pintor, por exemplo, também o conceito de poeta é trabalhado em “Nada de poesia” (BNP Esp. E22/11). Neste caso o autor começa por dirigir-se ao poeta apelando a que este abandone a sua actividade:

*És poeta
Eu sei
Então não escrevas.
Deixa que pensem que o não és.
Sê toureiro,
Carroceiro,
Esmaga o que és.
Ri da poesia.
Deixa-te do verso
feito dia a dia.*

*Sê poeta de putas,
de insolências,
De tudo o que quiseses
mas não faças versos,
(...)*

*não sejas poeta
porque és troçado,
achincalhado*

*Sê insolente,
malcriado
e serás estimado*

A negação da poesia torna-se negação da escrita de poesia. Escrever implica comunicar algo, para MHL a comunicação é uma vertente fundamental da escrita e sua linguagem. Em 1973, o autor afirma que a prosa é “um veículo mais eficiente”⁸¹ para comunicar, mas essa afirmação ocorre na sequência da publicação dos *CGT* e, à data do poema transcrito acima (1944), ele ainda está a iniciar os mecanismos da sua *engrenagem de produção*.

⁸¹ “Estou muito chateado” in *Suplemento Literário do Diário de Lisboa*, 5 Abril 1973. Disponível em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06817.167.26322#!23> consultado a 2 novembro 2020.

O apelo ao abandono do verso usando como forma de comunicação um poema contém uma certa dose de ironia enfatizada pelo título. O único poeta possível é o das “insolências”. Se, por um lado, se despreza o poeta e a escrita do verso, por outro lado, apela-se à reformulação do conceito tradicional de poeta: livre e capaz de tudo o que quiser, excepto versos. Contudo, esta mensagem é redigida em verso, precisamente, fazendo com que o leitor entre num jogo ao estilo de “Ceci n’est pas une pipe” de Magritte. Tal situação repete-se, em 1949, com “Se é um poema não é um poema” (BNP Esp. E22/7), cuja circularidade dos versos simula o jogo operado sobre a linguagem e resume-se nos últimos:

*eu sei que existo dentro deste poema
e, no entanto,
eu não sei a existência deste poema*

Associado à escrita e à figura do escritor ou do poeta, em 1945, é produzido “Um caso sentimental”⁸² (BNP Esp. E22/58) já referido no capítulo anterior a propósito do conceito de “escritor vago”. Esta composição gira em torno de alguns conceitos que acompanham as preocupações teóricas de MHL. Tratando-se de uma narrativa na primeira pessoa, cujo final discute o seu próprio título, a verdade é que expõe conceitos fulcrais no âmbito da *engrenagem de produção*. Depois do primeiro parágrafo, começado com a declaração “sou um tipo estranho”, segue-se a descrição refinada do narrador-personagem:

Sou escritor e poeta. Escritor vago de uns ainda mais vagos contos que ninguém quer publicar – uma cambada de bestas – e poeta de abstractas poesias surrealistas, incompreensíveis até para mim. Também pinto uns obscuros quadros cheios de bicos e berros de cor. Enfim, um esteta requintado. Tudo isto é o que eu chamo a «minha profissão casual» porque a outra, a que costumo usar nos cartões de visita coroados por um brasão de conde que não sou, diz muito sumariamente: «Artista».

⁸² Os textos, por vezes, parecem revelar uma espécie de metaliteratura paródica, sendo exemplo disso o final deste: “Chamei a isto «Um caso sentimental» mas também lhe poderia ter chamado «aventuras dum andarilho». Sim, porque chego agora a estas tristes conclusões: 160\$00 fora do bolso, umas propriedades a voar e eu a ser gosado [sic]! Fui um magnífico e romântico parvo! Nunca mais vi a Luizita [sic]... Fim.” O final expõe a aleatoriedade dos títulos que, muitas vezes, são atribuídos e anuncia muito do que sucede com a escrita dos CGT e NCG.

A mais de 20 anos de distância da publicação de *CGT* e *NCG*, a menção aos “vagos contos que ninguém quer publicar” merece ser lida em conjunto com a “poética” da primeira colectânea⁸³. Na “poética” é solicitado ao narrador-personagem que escreva “coisas compridas”: “Mas você não consegue escrever coisas compridas! Isso que faz é uma miséria” (BNP Esp. E22/15, *CGT*). Parece que os “vagos contos” encontram outra nomenclatura, muitos anos depois, naquilo que é feito pelo narrador-personagem, ou seja, “miséria”.

Por sua vez, a ideia do “escritor vago” ajuda a compor o conceito de escritor ao longo do tempo e, em 1945, era alvo de reflexão juntamente com o de pintor⁸⁴. Aliás, no ano mencionado há registo de pelo menos um *cadavre-exquis* efectuado com Carlos Calvet (CASTRO; CUADRADO FÉRNANDEZ 2004: 94) ilustrando como vertentes distintas estão presentes ao longo do roteiro de produção autoral. A partir desta altura, os *cadavre exquis* elaborados por MHL com Carlos Calvet e outros constituem um terreno fértil no qual vai encadeando formas e discurso: palavra e imagem encontram-se no mesmo espaço.

O narrador-personagem de “Um caso sentimental” declara-se “escritor e poeta” traçando de imediato uma demarcação entre ambos e, a partir de conceitos gerais, vai particularizando e preenchendo esses conceitos. Assim, começa por se afirmar um escritor “vago”, autor de “vagos contos”, em paralelo com o “poeta de abstractas poesias surrealistas, incompreensíveis” para o próprio. Parece-nos importante que o escritor se apresente como “vago” até pela duplicidade que o adjectivo contém. Por um lado, pode significar apenas indeterminado mas, por outro lado, também pode dizer

⁸³ Texto sem título que antecede “Meu sócia o general” e que entendemos constituir a poética da obra.

⁸⁴ A pintura e o conceito de pintor são uma presença constante na *engrenagem de produção* autoral. Além disso, como referimos, o próprio MHL pinta (desenha e executa colagens) pelos anos 40. Mencionamos alguns exemplos: ainda no texto “Um caso sentimental”, o narrador-personagem é apresentado a Luizita [sic] como sendo “pintor de grande futuro”; em 1946, “Para uma melhor compreensão da chamada «Arte Moderna»” (BNP Esp. E22/77), disserta-se em torno da pintura; em 1947, no texto “Fui ao meu enterro” (BNP Esp. E22/23, 17 fev. 1947), também existe uma personagem, Valadares, que é pintor ou, antes, “pinta-monos”. No mesmo ano, MHL escreve sobre “estética plástica” e afirma “o meu viver é pintar, desenhar, agatanhar ideias e procurar coisas” (BNP Esp. E22/18), pinta “Nu” (CDPTC BNP ESP. E22/131-132) e faz vários desenhos (BNP Esp. E22/50); em 1948 participa na “6ª Exposição de pintura da Galeria Instanta” com pinturas e desenhos (“Tédio”, “Duas expressões”, “Natureza morta”, “Estrada senhoria”, etc., catálogo em BNP Esp. E22/144); em 1948 pinta “Natureza”, “No castelo dos 18 mortos” e “Carminda” (CDPTC BNP ESP. E22/131-132) e colabora na “III Exposição Geral de Artes Plásticas” da Sociedade Nacional de Belas Artes; em 1949 compõe: “Nabos”, “Paisagem interrompida” e “Auto-retrato”, entre outros. (CDPTC BNP ESP. E22/131-132)

respeito a disponível ou não ocupado. Entendemos que essa escolha permite que a categoria conceptual de escritor esteja disponível para que o seu significado seja preenchido, mas o autor não parece querer ocupá-la com o sentido convencional. Os “vagos contos” são o oposto do que um escritor em sentido canónico produz, na medida em que deve possuir um estilo e uma certa harmonia estética na sua obra, publicada ou não. Se o escritor é “vago” e escreve “vagos contos” significa que está a experimentar a sua escrita exercitando-a e, com isso, a alargar o conceito de escritor, desabitando-o, tornando-o vago, transformando-o ao nível dum conceito *móvel e adaptável* pronto a ser preenchido com outro significado.

A gradação conceptual proposta demonstra como se processa a elasticidade dos conceitos usados e operados por MHL. Num primeiro momento, parte-se de uma generalização do conceito de escritor tratando depois de atribuir alguma qualidade que, neste caso, é “vago”. Depois é feita uma distinção entre escritor e poeta sendo o género conto produzido pelo escritor e a poesia circunscrita à lavra do poeta: o “escritor vago” produz “vagos contos” e o poeta escreve “abstractas poesias surrealistas” que são “incompreensíveis” para o próprio.

Concorrendo com a actividade da escrita está a pintura, embora no texto não seja usado o conceito de pintor, sabemos que o narrador-personagem pinta “uns obscuros quadros cheios de bicos e berros de cor”. Ao lado do “escritor vago” e do poeta das “abstractas poesias” está o pintor de “obscuros quadros” (poderíamos estar a referir-nos ao próprio MHL e àquilo que é descrito no texto como a sua “profissão casual”). Já as poesias “abstractas” comportam uma separação entre poeta (sujeito criador) e poema, porque ele não compreende o que produz. Em compatibilidade com as “poesias abstractas” e os “vagos contos” surgem os “obscuros quadros” e este pintor encontra eco, um ano mais tarde, em “Para uma melhor compreensão da chamada «Arte Moderna»” (BNP Esp. E22/77).

O texto discorre sobre a pintura e nomeia o conceito de artista em substituição do de pintor “se o artista está autorizado pelo publico burguês a pintar uma árvore ou uma casa como êsse [sic] publico a vê, também deve estar autorizado a pinta-las [sic] como êle [sic], artista, as vê ou imagina”. Como se verifica, as mesmas questões andam lado a lado nas preocupações de MHL e seguem o fluxo da sua produção. Algumas vezes a ficção parodia conceitos canónicos e situações apenas para os desconstruir e, outras

vezes, essa mesma ficção é responsável pelo preenchimento dos espaços em branco conceptuais apontando alternativas.

Os conceitos colocados em causa nos exemplos referidos são fundamentais para a compreensão do âmbito no qual MHL compõe a sua *engrenagem*: escritor, poeta, pintor, estética ou “esteta requintado” e artista. O “esteta requintado” abriga o escritor, o poeta e o pintor implícito, mas este “esteta” é o oposto do cultor de estética ao imprimir indefinição e incompreensão aos objectos produzidos. A dita “profissão casual” resume-se no conceito de “esteta requintado” que, por sua vez, difere da profissão descrita pelo conceito de “artista”.

Ora, também o conceito de estética surge defraudado: o “brasão” de “artista” suporta, ironicamente, os conceitos anteriores. O conceito de estética, como verificámos no capítulo anterior, é alvo de um manifesto próprio que ocorre em 1945 (“Manifesto do sobreporismo”), evidenciando a incompatibilidade de MHL com qualquer conceito “indestrutível e fixo”, visto que tal origina a “falta de liberdade criadora” (BNP Esp. E22/18). No mesmo manifesto consta o apelo a que tal “conceito de estética” tenha “que desaparecer”, uma vez que “inutiliza as faculdades do artista”. A “necessidade duma estética nova”, retomada em apontamentos de MHL datados de outubro de 1947 (BNP Esp. E22/18) é, ainda, disposta na acção de *DR*, onde o autor desenvolve, num discurso metaliterário, a sua reflexão e confere ao “romance” um grande conjunto de *conceitos móveis e adaptáveis*.

Após analisarmos “Um caso sentimental”, bem como outras produções realizadas até 1945, passando pela questão da genologia e pela problemática conceptual (escritor, escrita, poeta, pintor, estética), qual é, afinal, o papel da escrita nos exemplos dados até esta altura? A escrita desenvolvida pelo autor demonstra ser multiforme e pretende destruir géneros.

Assim, ainda no mesmo ano de 1945, MHL escreve: “Eu e a Luisa [*sic*] fizemos uma Viagem-Infinito (conto quási verdadeiro aquilo que sonha dentro de nós é verdadeiro, porque existe totalmente)” (BNP Esp. E22/18), um texto em prosa; “Poema do mar” (BNP Esp. E22/11), no qual parece reclamar-se uma posição individualista: “O meu barco voga / Nêsse mar que eu quero só p’ra mim”; “Três poemas de tédio” (BNP Esp. E22/11) e redige o “Manifesto do sobreporismo” (BNP Esp. E22/18) com teor

programático. Estes exemplos revelam o exercício genológico e a preocupação teórica do autor.

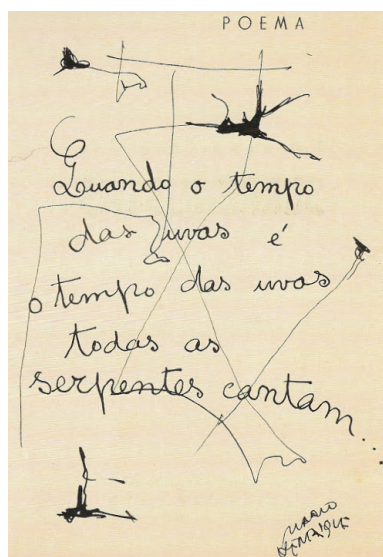
Inserir a designação “poemas” em textos de natureza narrativa chama a nossa atenção para as múltiplas possibilidades da abolição de fronteiras entre o verso e a prosa. Tal é verificável no caso de “Poema em prosa” (BNP Esp. E22 11, 1946). Aliás, MHL redige dois “poemas em prosa”, no mesmo ano e provavelmente na mesma altura⁸⁵ que diferem substancialmente um do outro ao nível da temática (ver anexo “Roteiro de produção autoral”). Importa destacar em ambos o exercício desenvolvido em torno da destruição de fronteiras genológicas numa preocupação que se mantém como fundamental no âmbito da *engrenagem de produção*.

Um outro exemplo do exercício genológico operado pelo autor, a fim de expandir escrita / traço e género aliado ao processo de revisão semiótica que lhe é implícito, está contido em composições (sem título) datadas de 1949. Nestas consta a inscrição “Poema” na margem superior da folha e opera-se a mistura entre desenho e versos. No catálogo *O legado de Mário Henrique Leiria na Coleção Manuel de Brito no CAMB* explica-se que existiu um “núcleo muito particular de desenhos” que foi “feito no catálogo da exposição dos Surrealistas” e que, nesse contexto, “a página que é encimada com a palavra POEMA serviu para ser intervencionada por todos os que fizeram parte dessa mostra, desdobrando-se num prolongamento da exposição”⁸⁶ (SILVA 2017: 4).

O primeiro caso reproduz versos de “Zambra”:

⁸⁵ Esta afirmação deve-se às semelhanças partilhadas: mesmo tipo de papel, caligrafia e ambos a lápis.

⁸⁶ “O catálogo da 1ª Exposição de Os Surrealistas, com uma página em branco com o título “Poema”, converteu-se em lugar privilegiado destes encontros entre palavra e imagem e também um incentivo para que aqueles escritores que se mantinham dentro da actividade literária se internassem no domínio da imagem.” (CUADRADO FERNÁNDEZ; ÁVILA 2001: 256)



(SILVA 2017: 16)

Os versos surgem destruídos na versificação original e complementados com uma distribuição visual disforme, na qual a grafia se dilui num traço visual que parece prolongá-la. No segundo caso, uma mesma folha com a inscrição “POEMA” e os versos em sintonia com o prolongar do traço em forma geométrica e letra, em uníssono:



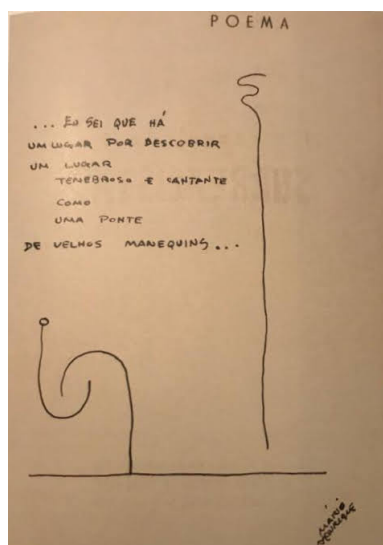
(SILVA 2017: 17)

A legenda parece captar a essência destas formas dúplices “poema e desenho a tinta da china”, mas o que nos parece essencial destacar é a confusão operada pela fusão entre a palavra e o traço do desenho sem que nenhum prevaleça sobre o outro.

O que acontece em MHL diverge do estabelecido em “O barco” (1949, tinta da china sobre papel) de Carlos Eurico da Costa (CUADRADO FERNÁNDEZ; ÁVILA 2001:

259), onde só é possível ler texto e desenho em separado. Isto significa que “imagem e texto constituem duas ordens de sentido que comunicam mas se mantêm separadas” (CUADRADO FERNÁNDEZ; ÁVILA 2001: 257). Tal não é o que MHL estabelece. Ele pretende criar um campo misto e ambíguo onde as duplas linguagens habitem sem se anular mutuamente.

Outro exemplo dessa tentativa também se apresenta em folha com a inscrição “POEMA” e contém versos do poema “Eu sei” pertencente a *Claridade dada pelo tempo* (BNP Esp. N38/cx. 36) e ao projecto *Noite decifrada* (BNP Esp. E22/6)⁸⁷:

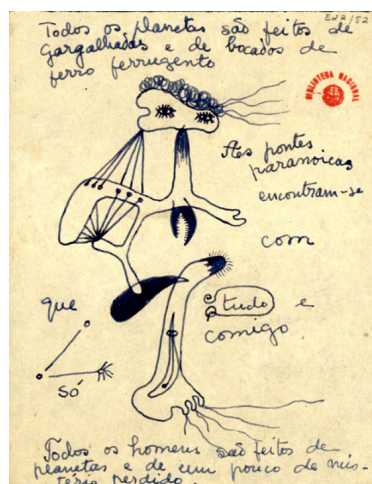


(CUADRADO FERNÁNDEZ; ÁVILA 2001: 261)

Este caso também consta no catálogo da 1ª *Exposição de Os Surrealistas* em 1949. Estes exemplos, além de demonstrarem uma comunicação uníssona entre palavra e desenho, também revelam a reutilização de materiais para fins diversos, neste caso, de versos.

Esta questão desenho/palavra também se apresenta num documento do espólio, embora, neste caso, não exista a indicação “POEMA” (BNP Esp. E22/52):

⁸⁷ Outro caso diz respeito a uma frase interligada ao desenho: “Nos dias de chuva / deve-se trepar pela / PRIMEIRA MULHER / que nos / aparece”, tratando-se de provável recuperação de frase produzida em contexto colectivo com acrescento de desenho a acompanhar (CUADRADO FERNÁNDEZ; ÁVILA 2001: 261).



Aqui trata-se de um jogo formado a partir da mistura entre grafia e traço, apenas, enquanto os exemplos anteriores contribuem para que a *engrenagem de produção* se apoie na ampliação dum conceito de escrita *móvel, adaptável* e inclusivo.

Começam a esboçar-se, de modo mais definido, as linhas centrais da preocupação de MHL enquanto artista – no âmbito do princípio por ele defendido que estabelece que o artista não esteja “amarrado a conceitos que se estabeleceram como certos apenas porque são antigos” (BNP Esp. E22/77) – e isso passa por conciliar o trabalho sobre a escrita em conjunto com uma vertente iconográfica. Nesse sentido, assistimos ao dilatar de um conceito de escrita que não se cinge à grafia, tendo sido a experiência com os surrealistas o terreno fértil para que MHL pudesse treinar o seu traço.

III. *Conceitos que se estabeleceram como certos apenas porque são antigos?*

(BNP Esp. E22/77)

Em 1946, “Diálogo psico-analítico” (BNP Esp. E22/65), constitui o relato de um “eu” em tom confessional confrontado com a franqueza de um “Mário” que afirma: “a paixão estraga as nossas faculdades analíticas, destrói completamente as possibilidades de conhecer friamente os factos, enfim, é uma aberração mental”. No entanto, o que

pretendemos destacar é o final do texto, pois coloca ambos os protagonistas em confronto com o acto da escrita:

Mario [sic] – brilhante, não haja dúvidas. Creio que já começaste a escrever qualquer coisa profundamente sentida e profundamente idiota que se deve chamar mais ou menos: «O meu sofrimento». Estás a fazer progressos!!

Eu – Não, não comecei a escrever nada; as tuas ironias não me atingem. Não escrevi ainda nada porque não o consigo. Não consigo produzir absolutamente nada.

A relação com a escrita é apresentada por “Mário” de modo paródico ao implicar a escrita confessional e sugerindo como título “O meu sofrimento”. Tal título poderia associar-se a uma novela sentimental, mas trata-se, em vez disso, de uma paródia ao tipo sentimentalista.

Convocar a incapacidade de escrever para o seio da acção repete-se em “Por cá também passa o engole-espadas” (BNP Esp. E22/18) redigido no mesmo ano, onde se lê uma interrogação sobre o acto de escrita na primeira pessoa: “Mas porque será que escrevi isto e porque foi que não fui capaz de olhar bem de frente êsses [sic] homens que se iam pela noite fora?”. Surge na frase uma oposição entre a escrita e o “olhar bem de frente”, o que se apresenta diante dos olhos do narrador-personagem, incapaz de se deter exclusivamente na observação sem a transformar em escrita. O narrador-personagem é invadido pelo barulho de tambores e por homens que engolem espadas, cenário que o impede de usufruir de um “Brandy”, concentrando a sua atenção no relato do que observa. Ao preferir escrever, em vez de apenas olhar para os homens mencionados, o narrador-personagem define a importância que a escrita ocupa, ou seja, é como uma pulsão que não consegue controlar, neste momento, pelo menos⁸⁸.

A dualidade entre a observação e o produto criado é notória mas, além disso, há um ser pensante que estrutura e coordena o conjunto de materiais que analisamos e que também os observa e analisa quando comanda a sua *engrenagem de produção*. É no ano de 1946 que MHL declara a motivação para contornar, moldar e transformar os conceitos implicados na construção da obra, esta é portadora dum sentido próprio e a

⁸⁸ Em 1961, em carta a Isabel, MHL afirma-lhe a necessidade de “refazer o romance” que esta lhe fez chegar e fica implícito que o acto de reescrita constitui um “exercício muito saudável” (DE, p. 114), contrariamente à escrita como obrigação presente em “Amor filial”: “Após se ter visto obrigado a escrever, muito cansado, dois livros para poder sustentar a velha mãesinha [sic] paralítica, teve a satisfação de a ver morrer antes de ser forçado a escrever, exausto, o terceiro.” (BNP Esp. E22/17)

interrogação fulcral deve ser: “porque é que o artista tem de estar amarrado a conceitos que se estabeleceram como certos apenas porque são antigos?” (BNP Esp. E22/77). A *engrenagem* não traduz apenas os materiais agrupados no roteiro, estende-se a uma estrutura arquitectural para esse conjunto e contém um suporte hermenêutico concebido pelo autor.

A *engrenagem de produção* de MHL constrói uma alternativa ao constrangimento conceptual canónico e trata de demonstrar que o “artista” – mesmo que este conceito seja alvo de reformulação – não está “amarrado” aos “conceitos que se estabeleceram como certos” por serem “antigos”. O “artista” cria alternativas aos conceitos canónicos e desenvolve uma estrutura teórico-ficcional *móvel e adaptável* ao longo do tempo, de acordo com a sua vontade.

O conceito de artista é alvo de reformulação evidenciada na leitura de *DR* (BNP Esp. E22/21), onde se encontra exposta a reflexão em torno de uma série de conceitos que integram o panorama das artes focando, de modo particular, o de estética.

IV. o meu viver é pintar, desenhar, agatanhar ideias e procurar coisas

(“Hontem [sic], assim que me encontrou, a primeira pergunta que” [incipit] BNP Esp. E22/18)

A frase citada une as principais manifestações artísticas praticadas por MHL, o autor regista em modo de diário algumas considerações sobre vários temas que ocupam uma posição central nas peças estruturantes da sua *engrenagem de produção*. A pintura, o desenho, a necessidade de registar as suas ideias e de “procurar coisas” acaba por definir o que foi a vida e a produção do autor.

O excerto parece ecoar nas palavras de Cruzeiro Seixas quando redige a introdução ao catálogo de *Clareza dada pelo tempo*⁸⁹, exposição dedicada a MHL: “no conjunto da obra realizada está presente o poeta, o escritor, o pintor” e “ela é o poeta,

⁸⁹ Exposição de homenagem a MHL realizada em 1978 na Junta de Turismo da Costa do Estoril (CDPTC, BNP Esp. E22/130 e 131).

o pintor ou o escritor”. Nós acrescentaríamos apenas que ela o é, de facto, mas nos termos em que MHL define os conceitos abrangidos na sua construção e os determina ao montar a sua *engrenagem*. O esvaziamento e subsequente preenchimento da arquitectura conceptual levada a cabo na ficção e em alguns fragmentos de fôlego teórico serve para que essa estrutura não seja estanque e possa permeabilizar uma constante mutação. Isto significa que a necessidade de “procurar coisas” tem consequências na transformação daquilo que o autor produz.

Como numa *engrenagem*, o funcionamento da composição de MHL depende do movimento das suas várias peças constituintes, resultando daí a produção. Mais se motiva o funcionamento da mesma através da interdependência e comunicação existente entre o que designamos por ficção e/ou teoria. O autor anota as suas ideias estéticas, não definitivas, porque os conceitos são reformulados e redefinidos pelo próprio.

O ano de 1947 é muito importante porque concentra e reafirma a necessidade que MHL tem de reunir as suas “ideias”, isto traduz-se na necessidade de as anotar para as colocar em prática e fixar na construção da *engrenagem*. É na coloquialidade da expressão usada que repousa um sinónimo para o conceito de escrita pois, na verdade, o que MHL diz é que parte do seu “viver” se define no acto de “agatanhar ideias”⁹⁰ escrevendo-as. A necessidade de “procurar coisas” converte-se na criação eclética não restrita a um campo de produção único.

A experimentação constante operada por MHL ao produzir os seus materiais, maioritariamente no âmbito da escrita e da iconografia, é acompanhada por breves reflexões que sistematizam ou lançam as suas ideias, mesmo que precárias e em construção. O encontro que verdadeiramente procura é consigo e com uma linguagem capaz de suportar o que pretende comunicar através da criação. De modo paródico, a busca do eu, encontra-se representada nos versos de “P.S.”:

*Encontraram alguém [sic] que fôsse [sic] eu?
Se encontraram,*

⁹⁰ O uso do termo coloquial “agatanhar” remete para uma noção que, em sentido figurado, é utilizada para denotar um conhecimento muito precário sobre determinado assunto ou tema. Isto significa que as ideias do autor (cuja necessidade de registo é notória) estão em construção, são esboços, nada melhor do que os *conceitos móveis e adaptáveis* na sua base para as fazer progredir.

*tragam-no para casa
que já são horas.
(BNP Esp.E22/7, 1947)*

Embora se retrate a procura de um eu em jeito paródico – um eu relegado para que quem o encontre o devolva a si próprio – podemos afirmar que essa procura se traduz, metaforicamente, no encontro com uma identidade artística cuja linguagem se vai construindo. Subjacente a isso, existe uma entidade estruturante que se imiscui e faz depender de si a manutenção e o funcionamento da *engrenagem de produção*. Tal se concentra na fórmula intencionalmente diminuída de um narrador com dimensões microscópicas perante uma envolvimento muito maior. Nesse narrador diminuído emerge a importância da escrita: “eu – pequeno e magro sentado e olhando. Às vezes, escrevendo” (“Vou-lhe contar uma peça de teatro: o homem e o seu enterro - sainete existencialista”, BNP Esp. E22/18).

A linguagem concebida para comunicar convoca o narrador construído nas composições: ele está sempre à margem, observando e escrevendo, está de fora mas comunica através da escrita e da imagem. O seu olhar é perspicaz, suprimindo a sua dimensão reduzida e destacando a importância da linguagem, ele está perante uma realidade povoada por dimensões sempre maiores como, por exemplo, em *CGT* “tenho mais de um metro e meio, mas andava com calças sempre a cair” e “enfezado” (“Meu sócia, o general” BNP Esp. E22/15). O que também ocorre fora dos *Contos*: com Gualtério *recalcitrando* “bastante enfezado por sinal” (“Coisas do Gualtério”).

O ano de 1947 caracteriza-se pela produção intensa e diversificada de MHL, nomeadamente na vertente escrita, mas não só: quadros e esculturas desta altura constam na exposição da *Galeria de Arte Instanta* (BNP Esp. E22/144), por exemplo. Esse episódio parece ser importante porque as críticas dirigidas ao autor produzem a necessidade de pensar, novamente, numa fórmula estética identitária, o que pode explicar a maior abundância de material teórico ou anotações redigidos neste período. Lembremos que antes disso já existe o “Manifesto do sobreporismo” (1945), facto revelador da permanência dessa atenção ao conceito de estética, entre as demais preocupações fundamentalmente conceptuais.

Numa selecção de recortes de imprensa desta altura⁹¹ são feitas apreciações acerca da sua obra pictórica. Na verdade, no início de outubro do ano de 1947, ou seja, antes da exposição na *Galeria de Arte Instanta*, já o autor antecipa a vontade de “agatanhar ideias”, bem como detém, em 1944, uma posição sobre a importância dos *conceitos móveis a adaptáveis* e, em 1945, um manifesto sobre o conceito de estética. Existe uma maturação no pensamento autoral que tem em vista a sua produção e a exposição cronológica dessa evolução dá-nos um ponto de vista.

As considerações tecidas, lidas em conjunto com outros materiais exemplificam a sua “procura” de “coisas” e o modo como estas estão intrincadas umas nas outras reflectindo-se na produção levada a cabo. Nas notas do autor lê-se que “a procura de qualquer coisa sempre diferente e nova obriga a uma acção constante que se torna um meio de produção” [sic] (“O Moraes, o irónico e agressivo Fernando Moraes, pregava” [incipit] BNP Esp. E22/18).

As composições reunidas até 1947 englobam várias manifestações distintas, desde experiências como *cadavre-exquis* com Carlos Calvet ou outros⁹², desenhos (BNP Esp. E22/50), pinturas⁹³, vários textos oscilando entre prosa e verso e tudo junto demonstra bem o que as suas palavras manifestam em outubro desse ano:

⁹¹ No jornal “República” (BNP Esp. E22/126, 25-10-47), em notícia alusiva à exposição na qual participa, é referida a “hesitação” do pintor: “(...) em Mário Henrique Leiria há inquietação e hesitação. O pintor ainda não se encontrou a si próprio. Pinta o que os outros veem, quando deve pintar aquilo que ele vê e, principalmente, aquilo que ele sente. O pintor não pode aceitar as mais diversas e antagónicas influências porque corre o risco de se perder, de se anular, numa baralhada gigante de estilos e cores. Mas, se descontarmos todos estes reparos, não podemos deixar de citar «Tédio» e «Estrada sombria», que justificam plenamente as suas possibilidades e podem servir-lhe de estímulo para estudo e para certeza de que a sua necessária concentração íntima não deve gorar-se.” Critica-se no artigo a ausência de um ponto de vista seu, da necessidade do “encontro” de uma expressão artística própria que passa pela prática de várias formas em simultâneo. Esta questão é representada por Marcus, o pintor em *DR* (BNP Esp. E22/21). Noutro recorte do “Diário Popular” (BNP Esp. E22/126, 31-10-47), um artigo exalta a referência ao “surrealismo” de uma das obras do autor e a escolha do adjectivo recorda o “Manifesto do sobreporismo” escrito dois anos antes: “O picassismo da «Natureza morta» de Mário Leiria, que podia ter interesse, o surrealismo do «Tédio» do mesmo autor, perdem-se por falta desses recursos técnicos seguros ao serviço da ideia pictórica.”

⁹² Alguns exemplos podem encontrar-se no espólio do autor com uma folha à cabeça e indicação autógrafa: “Diálogo automático e *cadavre-exquis*” (BNP Esp. E22/20). Aqui estão reunidas composições elaboradas com Carlos Calvet, nomeadamente: “Definições” [sic], “Ocasões”, “Preto que nem um arrôcho” [sic], “A hora que ainda não é”, “Maquinismo de revolução”, “História da pessoa que nós esperamos” e “Análise de urinas”.

⁹³ No espólio do autor existe o catálogo da exposição de pintura ocorrida entre 24 de outubro e 3 de novembro de 1947, na *Galeria de Arte Instanta*, na qual MHL participou juntamente com Jorge Brandeiro e Nuno Costa (BNP Esp. E22/144). Além disso, existem recortes de imprensa reunidos numa encadernação

O homem precisa de um excitante constante para poder produzir algo de novo, seja êsse [sic] excitante externo ou interno. O que não pode é parar e agarrar-se às coisas que vão ficando para trás, como se elas ainda tivessem valor e actualidade.

Mudança constante, mas firme, é do que o homem precisa para se realizar plenamente. Evolução, sempre evolução...

Escrever assim, em cima do joelho, é bom e não vale a pena complicar tudo que está a ser tão simples.

(“O Moraes, o irónico e agressivo Fernando Moraes, pregava” [incipit] BNP Esp. E22/18, 1947)

Estas palavras validam a itinerância estética de MHL e mostram como a necessidade de um “excitante constante” é fundamental para “produzir algo novo”. A “evolução” constata-se quando menciona o conceito de “linha evolutiva”: “essa incoerência é, afinal, a própria coerência numa linha evolutiva em que vários acontecimentos marcaram a quem os fez um caminho a seguir” (“Está na vontade de cada um publicar os poemas que entende” [incipit]”, BNP Esp. E22/83).

A evolução retoma ideias já manifestadas e trabalho executado sobre elas ao longo do tempo, nomeadamente sobre determinados conceitos⁹⁴, bem como um constante questionamento dos mesmos:

Reduzo-me a tentar, aqui, destruir tudo quanto posso, desde o conceito de família destes gajinhos [sic], até às noções idiotas de arte e literatura que eles possuem.
(Carta a Cesariny, BNP Esp. N3/41)

com a inscrição “Recordações da 1ª façanha” noticiando a exposição (BNP Esp. E22/126). Num dos recortes que noticiam a exposição de 1947 salientamos as palavras consagradas a MHL: “Mário Leiria é um temperamento que não esconde a sua perplexidade, as suas hesitações numa desnecessária preocupação de obediência a formulas [sic] estéticas desconstruídas e que têm os seus consagrados titulares” (1947).

⁹⁴ Para MHL a problemática conceptual não se restringe ao campo artístico e de criação intelectual. Porém, a questão de fundo é sempre a mesma, o autor procura atribuir a funcionalidade de *conceitos móveis e adaptáveis* aos conceitos estabelecidos e com os quais não se compraz: “No próprio conceito familiar de «bom-mau» existe uma perfeita e eficiente manobra de assegurar a detenção do indivíduo dentro dum campo de inofensividade; é evidente que uma forte personalidade não será conveniente e há portanto que aboli-la cercando-a de tabus de várias ordens, intransponíveis para a maioria: respeito pelos pais, amor [sic] pelos filhos e irmãos, etc., conceitos êstes [sic] com milénios de obrigatoriedade de aceitação sem discussão.” (“O mito da família”, MHL, BNP ESP. E22/73). Além disso, MHL reúne documentação de terceiros que se dedicam à problemática conceptual e de linguagem sendo exemplos disso “Paraego, níveis de linguagem e estratégia” de Canto e Castro: “Claro que todo o processo de indução e antecipação do pensamento é realizado com o auxílio do que chamamos conceitos e linguagem. Se analisarmos todo o processo verificaremos (cf. J. PIAGET) que existem vários níveis de linguagem. (...) Do ponto de vista cibernético aos níveis superiores corresponderão as linguagens mais evoluídas. Estas numa simples teoria caracterizam-se por englobar nalguns conceitos escassos muitos mais conceitos de níveis inferiores, à custa claro de alguma coisa. Trata-se de linguagens com uma certa redundância: muitos símbolos têm em níveis inferiores largos correspondência com outros” (BNP Esp. E22/298); e “Mais considerações acerca do conceito de mais-valia” (BNP Esp. E22/299) do mesmo autor.

Como se vê, desde o conceito de família às “noções de arte e literatura” tudo passa pelo crivo *móvel e adaptável* da *engrenagem* conceptual construída por MHL desde cedo.

V. *Acção poética e criação individual*

A importância atribuída à poesia explica, em parte, a aproximação do autor ao movimento surrealista⁹⁵ pois, embora se pressinta o pulsar da poesia na sua composição desde o início, MHL encontra um grupo que expressa, através das suas performances, declarações e manifestações artísticas, a poesia como epicentro da criação transformando-a em modo de vida: a tal “acção poética” (“A arte não é solução senão quando o indivíduo se sente impotente para se encontrar consigo mesmo” [*incipit*] BNP Esp. E22/18). Porém, a “acção poética” reivindicada pelo autor diverge do sentido que lhe é atribuído por parte dos surrealistas.

Para MHL, a “acção poética” é aplicada à produção pictórica e aí significa o “agir como forma plástica” e a “única forma total de arte porque é a exteriorização directa e integral da necessidade individual de criar” [*sic*]. Importa, então, destacar a importância da criação individual e do estabelecimento da fórmula pictórica que envolve movimento e experimentação (itinerância estética, também?) “automática, tintura, colagem, «frotage», etc.”.

A 4 de outubro de 1947 MHL afirma “apenas o surrealismo nos dá margem à exteriorização do sub-consciente” (“Hoje pude verificar bem quanto a vida está desumanizada” [*incipit*] BNP Esp. E22/18), o que explica muito do que produz no ano subsequente: composições onde explora a sua concepção de arte e objecto artístico, já em contexto de afinidade com o movimento surrealista. Estamos a falar de liberdade de

⁹⁵ Tal aproximação ao grupo deve ser entendida no âmbito da necessidade de “um excitante constante para poder produzir algo de novo” (“O Morais, o irónico e agressivo Fernando Morais, pregava” [*incipit*] BNP Esp. E22/18) e, também, enquanto integrante do percurso que compõe a “linha evolutiva” autoral.

criação e, assim, a recuperar o que já é o *modus operandi* do autor, uma vez que, em 1944, 3 anos antes da afirmação citada, já manifesta a necessidade da existência de *conceitos móveis e adaptáveis*.

No âmbito da criação a título individual, MHL exalta a importância da poesia exercitando-a sempre, pois procura praticar várias tipologias em simultâneo, mostrando a partilha de temas entre algumas composições. Em 1947 alterna entre o uso do verso e da prosa anunciando, por vezes, a forma de “história” ou “panfleto” no título: “Verdadeira história da luta entre Maya-Gol e o Velho Amarelo que colecionava Hipotenusas (Panfleto semi-mágico anti-burguês, com tendências imaginativas)” (BNP Esp. E22/18).

Consideramos esta exploração da genologia literária uma das linhas permanentes no funcionamento da *engrenagem de produção* de MHL. Ainda em 1947, enquanto trabalha a questão genológica, exercita a poesia e manifesta a necessidade de “agatanhar ideias”, demonstrando a sua capacidade multidisciplinar de operar sobre vários temas e formas em simultâneo, transversal a essas várias vertentes e unindo-as está a escrita.

Dentro desse esquema, repetem-se, por vezes, temas que são partilhados em composições de formas diferentes. Exemplo disso são três composições que giram em torno do tema da morte, ainda que em moldes distintos: “Poema nocturno”⁹⁶ (BNP Esp. E22/7), “Vou-lhe contar uma peça de teatro: “O homem e o seu enterro (sainete existencialista)” (BNP Esp. E22/18) e “Fui ao meu enterro” (BNP Esp. E22/23). Os dois últimos partilham no seu título “enterro” e retratam-no de alguma forma, mas a “Peça” contraria as expectativas do leitor. Primeiro, não tem qualquer acção, apenas contém uma breve descrição do “cenário e ambiente” sugerindo uma brevíssima didascália que alude aos “ruídos mecânicos de máquinas de escrever”, “alguns livros” (entre estes “os

⁹⁶ “Poema nocturno” e “Fui ao meu enterro” tratam ambos a questão do enterro, no primeiro caso, o sujeito poético desloca o tema para o futuro, ou seja, manifesta-se uma vontade relativamente ao enterro: “Para o enterro/que terei um dia, (...)/ Quero que soem [*sic*] bombos, fungagás [*sic*],/ que hajam gaitas ôcas [*sic*] e charangas/tocadas por poetas socialistas/ vestindo fatos anarquistas, /com casacos que não tenham mangas.// E quero livros abertos, a correr /com pernas de cartão; /livros onde se não possa ler. /E pintores surrealistas, /bebendo por taças futuristas/ vinhos de pó e solidão/ (...)”. No segundo caso, em prosa, trata-se do enterro do narrador-personagem descrito pelo próprio após a sua morte, descrevendo a presença das pessoas no seu enterro, algumas delas relacionáveis com personagens de outros textos.

poemas de Rainer Maria Rilke”) e a enumeração das personagens com uma breve descrição das mesmas: o chefe, três escriturários, um escrivão e o narrador-personagem “eu – pequeno e magro sentado e olhando. Às vezes, escrevendo” (BNP Esp. E22/18). A frase que precede a apresentação das personagens é importante: “a cena passa-se fora da vida e do tempo” remetendo, então, para a ideia do “enterro” proposta no título. Mas não se trata disso porque, quando é suposto passar às cenas, apenas lemos:

Isto é a introdução. O resto é o que eu faço; nas seis horas diárias de não-fazer-nada que se somam às que passo em casa ou na rua a ser tão perfeitamente inútil como na repartição.

O texto termina assim e não apresenta uma peça, nem um sainete e muito menos encena um enterro e, no entanto, a didascália inicial informa que a cena se passa “fora da vida e do tempo”. Curiosamente, este narrador-personagem não deixa de ter semelhanças com o das colectâneas de contos (posteriores a 1947) ou mesmo com o de “Um caso sentimental” (1945). Além disso, a escrita é a acção que caracteriza o narrador, à semelhança do que acontece em “Por cá também passa o engole-espadas”: “Mas porque será que escrevi isto (...)” (BNP Esp. E22/18) ou mesmo com o próprio MHL que, em 1974, num programa da RTP afirma: “escrever não se escreve por ter jeito, escreve-se porque se precisa de escrever. É só, pá!”⁹⁷.

O mesmo tipo de narrador-personagem, reconhecível após a leitura de *CGT* e *NCG*, encontra-se no monólogo “Fui ao meu enterro” (BNP Esp. E22/23). Aqui, a particularidade reside no facto de conter muitas notas e comentários com a introdução de pormenores para compor a acção. Por exemplo, a frase “Fui ontem ao meu enterro”, com indicação temporal, tem a seguinte nota:

Gostei, ~~de facto gostei~~. estava bom. Não se podia exigir mais, principalmente atendendo que foi ~~uma coisa~~ de surpresa. Sim, porque só ante-ontem [sic] é que me lembrei de dar um tiro na cabeça e estas coisas, assim de repente, atrapalham sempre um bocado. Mas não estava nada mau. O primeiro ~~com~~ quem topei foi ~~com~~ o Carlos, etc...

⁹⁷ Programa *As palavras ditas* (13 de setembro de 1974) disponível em <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/as-palavras-ditas/> visualizado a 12 de agosto de 2018.

O texto encarrega-se de narrar o enterro do narrador-personagem, neste caso não somos induzidos em erro ao interpretar literalmente o título, ao contrário do que acontece no referido “Sainete existencialista” (BNP Esp. E22/18). Algumas personagens de “Fui ao meu enterro” (BNP Esp. E22/18) partilham nome ou características com outras de *DR*, de um texto semelhante a um “prólogo” para romance⁹⁸ e de “Um caso sentimental” (BNP Esp. E22/58). No “prólogo”, tal como em “Fui ao meu enterro” e *DR* existe um pintor: no primeiro caso, trata-se do narrador-personagem Alberto (“um grande pintor”); no segundo caso, Valadares, “um chato pinta-monos com a mania que é artista”⁹⁹; em *DR*, Marcus é definido como “pinta-monos pintando sempre abjectas coisas” e, em “Um caso sentimental”, o narrador-personagem afirma “Também pinto uns obscuros quadros cheios de bicos e berros de cor”. Valadares é, ainda, “o embirrento «snob» da Arte” e:

(...) um famosito [sic] de trazer por casa (...) com todos os seus quadros de títulos obtusos que ele [sic] vende por preços [sic] ignobilmente elevados a snobs que de Arte não percebem nada.

Neste excerto existe uma nota de rodapé acrescentada pelo autor e reporta-se aos “snobs que de Arte não percebem nada” que são identificados como “... minha família”. Esta questão é central em *DR*, nomeadamente quando Marcus Lacerda (o pintor) discorre sobre a acusação que lhe é endereçada por pintar “coisas abjectas”, por sua vez, relacionáveis com os “obscuros quadros” produzidos pelo “esteta requintado” e narrador-personagem de “Um caso sentimental”:

(...) o que faço não são coisas abjectas mas sim coisas por vezes incompreensíveis para os outros. É que me interessa que os outros compreendam ou não aquilo que faço? Não me interessa nem o desejo sequer. (...) Eles não percebem e, por isso mesmo, pagam bem. São «snobs» e cretinos, graças a Deus, o que é magnífico. Quem é que havia de

⁹⁸ O texto ao qual nos referimos parece constituir um prólogo devido ao início e às semelhanças com a temática de *DR*: “Começamos com a descrição [sic] da noite. Não é que eu queira fazer literatura mas, de facto, a descrição [sic] do que aconteceu naquela noite é essencial para se compreenderem as origens desta história” (BNP Esp. E22/18). O final abre-se a uma continuidade que pode não ser sequencial: “Como veem [sic], aquilo começou assim, numa esplanada da avenida” e, em seguida, o narrador-personagem “adormece” o que poderia encaixar em *DR* que começa com uma crise do pintor Marcus no seu atelier. Além disso, o texto parece um trampolim para os assuntos desenvolvidos em *DR*, com a ressalva de que ocorrem algumas diferenças que podem dever-se ao facto de ser apenas um ensaio para uma acção mais desenvolvida.

⁹⁹ Esta indicação encontra-se rasurada no original.

encher a barriga ao artista se não houvesse o «snob» cretino e estúpido, cheio de «massa» e de arrôtos [sic]?

Os “snobs” mantêm-se em *LVP* (1979) e na fotografia que lhes diz respeito, na qual, em tom irónico e contrastante, está representado um vagabundo:

*de madrugada
os snobs voltam para casa
em Lisboa
abrem a boca blasés
deitam-se na cama requintada
nem tiram o chapéu
pra quê?*

Além disso, existem dois Carlos, em “Um caso sentimental”¹⁰⁰ e “Fui ao meu enterro”, apresentado como “dandy em tudo”, tal como o “escritoreco socialista” Alberto de Sousa (*DR*) que “veste como um dandy”. Em “Fui ao meu enterro”, o amigo do narrador-personagem é António (Sousa), tal como em *DR* o amigo de Marcus é António (Silveira). Aliás, “Um caso sentimental” (BNP Esp. E22/58) tem como narrador-personagem um “esteta requintado” combinando com a personagem “com um pouco de gosto estético” do que designamos por “prólogo” (BNP Esp. E22/18).

Além dos aspectos já referidos, existe uma referência ao S. Carlos que se repete e adensa as recorrências. O narrador-personagem de “Fui ao meu enterro” (BNP Esp. E22/18), no desenrolar do seu monólogo, afirma:

Com o Carlos ia-se aos bailes e ao S. Carlos, de «smoking» ou casaca, de espírito atento às subtilidades da conversa na alta sociedade.

Por sua vez, o Carlos do “prólogo” (BNP Esp. E22/18) e amigo do narrador-personagem Alberto, afirma ter conhecido o “homem de fato preto” no “S. Carlos, durante um concerto” e “por acidente”. O universo ficcional apresentado nos textos referidos parece ser o mesmo, até porque uma das questões de fundo – arte/estética – também o é.

¹⁰⁰ Carlos Alberto de Lencastre e Sousa.

Todas as personagens se movem dentro de um universo comum que é o da *engrenagem de produção*, o que se confirma num apontamento de MHL no qual o próprio também refere o S. Carlos e, claro, a discussão estética emerge:

Um café tem qualquer coisa de intrinsecamente revolucionário no ambiente. Foi por isso que me vi na obrigação de assustar o Miguel com a violência das minhas afirmações no que respeita à renovação da arte. (...) Porque não hei-de eu fazer o que disse ao assarapantado Miguel, ir a S. Carlos, despir o «smoking» e assobiar Beethoven? Não é que, nessa ocasião, Beethoven me encomode [sic] extraordinariamente – bem me importo eu com êsse [sic] pobre diabo - é apenas uma forma, digamos, plasticamente palpável de tentar virar os rumos da coisa. A renovação ou é total ou não é coisa nenhuma.
(BNP Esp. E22/18)

A disposição das peças da *engrenagem* determina a forma como as podemos relacionar e, no conjunto, extrair uma superestrutura plena de relações e encadeamentos. Estes exemplos integram, assim, parte do sistema de recorrências e funcionamento da *engrenagem de produção*. A prevalência de alguns nomes de personagens, características das mesmas, particularidades no perfil do narrador (personagem ou não), a incidência de determinados tópicos (como a pintura e a arte) ou o diálogo de proximidade mantido com o leitor constituem algumas dessas recorrências.

1) Acção poética (movimentação do indivíduo em relação ao meio)

(“A arte não é solução senão quando o indivíduo se” [incipit] BNP Esp. E22/18)

Analisando cronologicamente a produção de MHL obtemos a vantagem de explicar algumas sincronias estéticas, nomeadamente com o movimento surrealista. Considerando esta premissa, constatamos que é a partir do ano de 1948 que o já vasto campo de experimentação onde o autor opera se alarga mas, ao mesmo tempo, ele

continua a compor poemas e outro tipo de textos que partilham um complexo esquema de recorrências¹⁰¹.

No mesmo período, além do maior registo de produção em campos diversos, verifica-se a aproximação a artistas declaradamente surrealistas contemporâneos do autor, lembrando que já em 1947 havia colaborado na exposição decorrida entre 24 de outubro e 3 de novembro de 1947, na *Galeria de Arte Instanta* (BNP Esp. E22/144), ou contribuído para a elaboração de alguns *cadavres-exquis* com Carlos Calvet. No ano seguinte, no dia 3 de maio de 1948, participa na “III Exposição de Artes Plásticas” (BNP Esp. E22/187) e colabora em várias experiências associadas aos surrealistas: composições conjuntas como são exemplo mais *cadavres-exquis* (desenhos) com Carlos Calvet e textos com o mesmo ou Nuno C. Costa, Carlos C. Costa, Alexandre O’Neill e João Artur Silva, contribuindo, ainda, para a redacção de “Contra as aves de capoeira” (BNP Esp. E22/53, 1948).

A intensificação das actividades ligadas ao grupo surrealista ocorre em 1949, mas é nesse mesmo ano que MHL redige um texto de matriz teórica sobre arte (BNP Esp. E22/18), demonstrando a dualidade existente entre a colaboração em grupo e uma autonomia criativa e de pensamento estético latente e anunciada desde cedo. Relativamente a este aspecto reportamo-nos, por exemplo, à variedade de campos nos quais o autor opera, compondo poesia ou “projecto para um Film” (BNP Esp. E22/30), “Projecto para uma urbanização irracional do Rossio” e “Projecto para pequenas modificações da Torre de Belém” (BNP Esp. E22/82, 1948).

¹⁰¹ Luiza *[sic]* é o nome de uma das personagens de *DR* que, por sua vez, partilha nome com outras personagens de “Um caso sentimental” (BNP Esp. E22/58), “Eu e a Luiza *[sic]* fizemos uma Viagem-Infinito (História quási verdadeira)” (BNP Esp. E22/28) ou com a Luiza *[sic]*, de “Eu e a Luisa *[sic]*, fizemos uma Viagem-Infinito (conto quási verdadeiro) (aquilo que sonha dentro de nós é verdadeiro, porque existe totalmente)” (BNP Esp. E22/18). Tal facto recupera a ideia da partilha de nomes de personagens entre componentes da *engrenagem de produção*, nomeadamente nos dois exemplos de 1945. Além dos exemplos descritos, outros casos ocorrem transversalmente em várias composições, nomeadamente: ministros, presidentes, generais (e outros representantes do exército), directores; familiares como tias, tios, primos, primas, mãe, pai, filhos, etc., ou variantes de nomes como Ernesto (“Noivado”, “Trabalho noturno” BNP Esp. E22/15, *CGT*; “O rabão e o gato” *Jornal O Coiso* 7 de março de 1975), Ernestina (“A crise económica” BNP Esp. E22/16) e Ernestinho (“O menino e o caixote” (BNP Esp. E22/15, *CGT*); ou, ainda, o uso insistente de diminutivos como, por exemplo: ceguinho, ceguinha, coxinho, filhinha, netinho (“Metalinguagem ou a crítica literária” BNP Esp. E22/16); Amadeusinho *[sic]* (*MIJF*); Reinaldinho (“As férias nunca esquecem” BNP Esp. E22/16); advogadozinho (“A fábula” BNP Esp. E22/17) e Joãozinho (“Joãozinho volta a casa” BNP Esp. E22/17 *CGT*), entre outros.

A diversidade que caracteriza o trabalho desenvolvido por MHL, nomeadamente no ano de 1948, é antecipada pela declaração feita em 1947:

E o mesmo se passa com as ideias. Por vezes é preciso mudá-las, renová-las e excitá-las com o novo e o imprevisto. Ser conservador em ideias é ainda pior que sê-lo em acções.
(“O Morais, o irónico e agressivo Fernando Morais, pregava” [incipit] BNP Esp. E22/18)

Esta afirmação explica a aproximação ao surrealismo e implica que as ideias podem e devem ser modificadas, renovadas e excitadas, predispondo-se a acompanhar os movimentos duma *engrenagem*. Apesar das inúmeras colaborações, existe um MHL criando em nome próprio e com muita imaginação, veja-se, a título de exemplo:

*Para um serviço eficiente
consultai
MÁRIO HENRIQUE*

*lições de anarquia, gramática, higiene, terrorismo e francês (descontos em séries de 10 lições)
educação de crianças e massagens aos pais das mesmas, em caso de necessidade
educação de gatos, mas só dos não castrados
execução de pequenas destruições com perfeição e segurança
confecção perfeita de quadros e poemas em todas as medidas ~~assim como~~
~~discursos para actos inaugurais, aniversários natalícios e funerais de 1ª, 2ª e 3ª classe~~
 direcção e realização de «films» adaptáveis a toda a espécie de capitalistas.
TEM ATELIER PRÓPRIO E VAI AO DOMICÍLIO – PREÇOS ACESSÍVEIS – NÃO
ESQUEÇAM! NÃO ESQUEÇAM!¹⁰²
(BNP Esp. E22/82)*

A imaginação também é exercitada em “A grande festa” (BNP Esp. E22/71) que apresenta “O grande surrealista” que poderia corresponder a uma das performances desempenhadas por MHL junto do grupo surrealista:

*O Grande Surrealista tirou o chapéu.
Toda a gente que estava na sala se levantou e fez um pino.
- Meu senhores, disse o Grande Surrealista.
três pessoas atiram-se do balcão de cabeça para baixo, enquanto alguém [sic]
espremia uma pasta de dentes. Ouviram-se dois tiros. Diógenes da Fonseca e a tia do
grande Surrealista caíram [sic] no chão, às gargalhadas.
- Minhas senhoras, disse o Grande Surrealista.
Sete espectadores arrancaram as portas de entrada e outros dois comeram as
lâmpadas encarnadas e ofereceram os casquilhos para serem sorteados a favor [sic] das
Irmãs Pobres.
O Grande Surrealista deu três voltas e tocou a campainha.*

¹⁰² Transcrito de acordo com a ortografia do autor.

O Maestro tirou um pequeno gato da algibeira e passou-o ao pianista que o meteu dentro do piano, depois de ter tocado os primeiros acordes da «Portuguesa».

Entretanto, 24 espectadores comiam furiosamente os chapéus [sic] e a tia do Grande Surrealista esfregava o guarda-chuva na orelha esquerda de Diógenes da Fonseca.

O Grande Surrealista sentou-se.

Quatro pessoas tiraram as calças e pintaram as pernas de encarnado e amarelo. Clarimundo Rebêlo [sic] da Silva arrancou duas cadeiras e colocou-as no mesmo sítio. Toda a gente se espantou.

O espectador mais velho levantou-se então, tirou uma caixa de fósforos da algibeira e largou fogo ao teatro.

O Grande Surrealista distribuía [sic] rebuçados...

... e morreram 43 pessoas.

Este texto repete o adjectivo surrealista oito vezes: “o grande surrealista”. No mesmo ano (1948) é redigida a “Ficha do grupo dos surrealistas” de MHL, na qual lemos a descrição: “incapacidade de coordenação de ideias de ordem não-imaginativa” (BNP Esp. E22/72), o que liga o interesse do autor pela imaginação e a importância desta para os surrealistas¹⁰³. Mas a ficha dá mais informações:

LEIRIA, MÁRIO HENRIQUE- 25 anos.

Características- paranoia [sic] evolutiva defenida [sic] por um excesso de lucidez – Capacidade analítica bastante desenvolvida e desequilíbrio da vontade acentuado – Breves momentos de descontrole caracterizados por completo desconhecimento dos factos e interpretação pessoal dada aos mesmos factos – Leves tendências para a loucura destrutiva que, por vezes, não conseguem ser completamente dominados – recalcamientos sexuais, não de ordem física mas de ordem mental, nitidamente evolutivos - Incapacidade de coordenação de ideias de ordem não-imaginativa.

ESTADO-

Transição entre a paranoia lúcida e a loucura auto-destrutiva [sic].

CONSEQUÊNCIAS-

Suicídio.

TERAPÊUTICA-

Deve ser aconselhado a matar alguém ou, pelo menos, a praticar um acto de grande violência.

(BNP Esp. E22/72)

¹⁰³ Em 1951, no âmbito da produção colectiva desenvolvida com Cesariny, Carlos Eurico da Costa e Cruzeiro Seixas, redige “Evidência surrealista”, no qual se lê a importância da imaginação: Só a imaginação transforma. Só a imaginação transtorna. É imaginação o livre exercício do espírito que, servindo-se de um (ou mais) aspectos do real, passa lenta ou rapidamente ao extremo limite dele (humor negro, etc.) para encontrar, pouco importa em que margens, o objecto-real de um irreal conquistado no espírito. (...) toda a imaginação forte é actuação forte no mundo, todo o acto está por si mesmo encontrado e perdido, intensamente desejado e intensamente temido. (...) Para o poeta, que é Imaginação, não há, nem pode haver, compartimentos estanques no real das coisas – na presença das coisas.” (BNP Esp. E22/74)

A importância da imaginação é preponderante para MHL, basta recordar a anotação da “poética” do romance que juntamos a *DR*: “trata-se apenas de agarrar as coisas que nos acontecem, molhá-las na ~~cabeça~~ imaginação e depois escrevê-las” (“Isto de escrever um romance parece que é difícil... *[incipit]*”, BNP Esp. E22/18). No debate estético que ocupa a acção do romance, também se aborda a importância da imaginação: “O belo e o perfeito não existem a não ser na nossa imaginação” (BNP Esp. E22/21) nos termos da produção artística.

A imaginação é importante para a produção de MHL existindo um conjunto de apontamentos (1947) onde menciona a ausência de “imaginação” de Brandeiro para ser artista (“Um café tem qualquer coisa de intrinsecamente revolucionário no ambiente” *[incipit]* BNP Esp. E22/18). Anos mais tarde, em 1961, escreve: “as realidades são tão diferentes da imaginação que eu espero sempre que tudo aconteça ao contrário” (*DE*, p. 116), deixando clara a importância atribuída à imaginação não apenas no processo de criação.

Em 1949, alguns meses após dirigir carta a Cesariny manifestando a vontade de colaborar com o grupo escreve-lhe, novamente, afirmando-se cheio de imaginação: “Vou cheio de raiva gasosa, furor, excitação, imaginação, ânsia e duas malas...” e avisa “cuidado com nós próprios, senão adeus ‘querida imaginação’” (BNP Esp. N3/43). A imaginação adquire, ainda, a função de ponto de contacto partilhado com os surrealistas, mais uma afinidade.

Assim, entendendo o ponto de contacto com os surrealistas como um dos momentos de afinamento da *engrenagem* e como parte do percurso ou “linha evolutiva” traçada por MHL, em “Razões porque sou surrealista (para ser lido durante a actuação por nós levada a efeito no Jardim Universitário de Belas Artes em maio de 1949”, pode ler-se:

Nasci em 2 de Janeiro de 1923.

Morri, como todos sabem, em 3 de Fevereiro de 1759. Fui acompanhado nêsse [sic] acto eminentemente [sic] económico e irracional por trinta e nove sanguessugas, primatas já por si predispostas para a aceitação de qualquer acção construtiva e revolucionária. (...)

São estas as razões porque sou surrealista...

(BNP Esp. E22/78, 1949)

Considerando o carácter performativo do excerto podemos isolar como ponto de maior interesse a “acção construtiva e revolucionária”. A componente activa inerente a toda a produção de MHL encontra-se, neste caso, associada ao surrealismo, mas ela existe antes desse contacto, basta recordar o “Manifesto do sobreporismo”: “a acção será condicionada à independência de sensações” (BNP Esp. E22/18). Outro exemplo do que acabamos de afirmar encontra-se no apontamento “a procura de qualquer coisa sempre diferente e nova obriga a uma acção constante que se torna um meio de produção” (“O Moraes, o irónico e agressivo Fernando Moraes, pregava” [*incipit*] BNP Esp. E22/18, 1947), já anteriormente citado para ilustrar o modo como se justifica o roteiro de produção autoral e sua pertinência.

VI. *Um surrealista bastante anterior a qualquer aparecimento de grupos mais ou menos surrealistas, surrealizantes ou surrealistas mesmo.*

(CESARINY 1997: 134-136)

Em 1949, paralelamente à aproximação do movimento surrealista e da produção poética, MHL redige a peça de teatro pouco convencional “A bem da nação” (BNP Esp. E22/28). No meio de personagens peculiares como “O homem que não sabe tudo”, “o homem que não sabe nada” e o “Diabo” coloca-se na fala deste último a questão da escrita da própria peça:

Diabo – lamento não ter que lhes dizer que isto não é uma peça de teatro. Fiz todos os esforços para que o autor escrevesse qualquer coisa ~~decente~~-digna e bastante altamente moral porque sem moralidade nunca poderemos ter um govêrno [sic] forte que bem proteja os interesses da nação, mas nada consegui; nada, absolutamente nada. O mundo vai num caos...

O excerto situa-se logo no início, após a apresentação das personagens e didascália, através da qual ficamos a saber que o Diabo está sozinho em palco. Esta personagem refere-se ao autor dizendo que tentou que ele escrevesse algo “digno” e mostra o seu desagrado por ele apresentar, em vez disso, uma peça de teatro. O género dramático surge parodicamente menosprezado.

No mesmo ano, demonstrando a transversalidade da importância do exercício de vários tipos de escrita, num “diálogo automático” elaborado com João Artur Silva intitulado “O que é a escrita automática?” (BNP Esp. N3/31), é interessante que o exercício gire em torno da própria escrita:

M — O que é a escrita automática?

J — É uma mancha branca conduzida por ponteiros de relógio.

MHL é quem comanda as perguntas e João Artur responde à questão, a escrita automática é definida por uma “mancha branca conduzida por ponteiros de relógio”. Nestes anos MHL está a participar das experiências surrealistas com maior empenho, facto demonstrado na existência de uma capa, no espólio, com a inscrição autógrafa, pelo punho do autor: “Poemas e textos alguns (ao tempo) surrealistas” (BNP Esp. E22/82). É curiosa a ressalva “(ao tempo) surrealistas”, uma vez que se coaduna com o argumento de que tal aproximação ao grupo surrealista integra o percurso do autor e que se deve, em exclusivo, a uma afinidade estética.¹⁰⁴

MHL manifesta a sua curiosidade perante o grupo liderado por Cesariny em carta:

(...) Não tinha conhecimento do vosso grupo (chamemos-lhe assim, por comodidade). Não sabia da existência de surrealistas funcionando em conjunto, excepto do chamado Grupo Surrealista de Lisboa, que deixa bastante a desejar e até a duvidar.

Põe-se agora uma pergunta da minha parte: - Posso conhecer o vosso funcionamento?

(CESARINY 1997:134-136)

O pedido de MHL é expresso de modo simples, ele está interessado em saber como funciona o grupo de Cesariny mas a carta prolonga-se e aí insiste em marcar a sua

¹⁰⁴ Destacamos neste período a importância da experimentação em torno da escrita e, até, da leitura, nas performances com os surrealistas, nomeadamente “Projecto para um espectáculo nosso”: “- Convite aos assistentes para que nos transmitam as coisas que lhes acontecem e os sonhos que teem *[sic]*, por escrito ou directamente; - Comunicação; - Jogo poético feito com cartas e com a colaboração da assistência; - Leitura colectiva e simultânea de vários poemas; - Leitura de um poema de choque às escuras (o leitor iluminará *[sic]* o poema com uma lampada *[sic]* de algibeira)(...).” (BNP Esp. E22/82)

“posição”, deixando antever a importância de um pensamento próprio e individual inerente à produção:

Vou agora dar uma ideia da minha posição, pois considero-me um surrealista bastante anterior a qualquer aparecimento de grupos mais ou menos surrealistas, surrealizantes ou surrealistas mesmo.

O meu encontro com o problema moral deu-se mais ou menos em 1942, quando descobri os Manifestos Surrealistas de André Breton e a Imaculada Conceição de Breton e Éluard. Daí em diante a exteriorização duma certa e determinada forma moral-poética (sabem evidentemente o que quero dizer com moral e poesia) tornou-se premente para mim. Tentei analisar e interessei-me pelo que nele se passava, como me interessei pelo que se passa sempre à volta da Realidade. O ano passado comecei a ter a forte necessidade de uma colaboração colectiva, pois tenho trabalhado apenas com alguns surrealizantes que, por vezes, me incomodam com um excesso de estética e de mística. Tentei portanto entrar em colaboração com o grupo de Lisboa, mas desentendimentos de ordem ética, moral e ainda de outras ordens não me permitiram (e actualmente muito menos me permitem) colaborar com eles. Fui e sou considerado por eles como mau surrealista, caso que se põe exactamente da mesma maneira de mim em relação a eles. Eles não são surrealistas na minha forma de ver (excepto o O'Neill que é de facto um surrealista). Repito mesmo a minha forma de ver, que não vem para o caso, e afirmo que eles não estão funcionando como devem. Nesta questão ou se é, ou não se é. Senão vejamos aquela exposição. (...) Onde estava, enfim, a necessidade de acção e o estado de furor? (...) nem a própria pintura me resolve um problema que nada tem com a própria pintura. Objectos, colagens, escrita automática, desenhos em estado de libertação, poemas, não-poemas, etc., são mais reais, muito mais absolutamente reais do que qualquer forma exclusivamente plástica.

Portanto, e como conclusão, poderei saber como vocês funcionam? Poderei (caso haja interesse mútuo) colaborar com vocês?

É isso que queria saber.

Tenho uma produção relativamente boa e que talvez interesse.

Se pensarem que a minha colaboração lhes agrada, digam.

(CESARINY 1997:134-136)

O modo como se dirige a Cesariny é claro: ele detém a sua “posição” prévia, considera-se um surrealista “anterior a qualquer aparecimento de grupos” e interessa-se “pelo que se passa sempre à volta da Realidade”. É considerando este contexto que podemos associar a sua ligação ao surrealismo, até porque ele tem um entendimento próprio acerca do ser-se surrealista que reside na sua “forma de ver”. É evidente que caminha ao encontro de interesses que já possui de antemão, tentando resolver “um problema” e, por isso, a variedade de experiências que ultrapassam a produção exclusivamente plástica. Ao lado da produção iconográfica está numa fórmula escrita em mutação: a escrita automática, praticada junto dos surrealistas, os “poemas, não-poemas” que são “muito mais absolutamente reais” do que a “forma plástica”.

A insistência numa “forma de ver” própria é o denominador comum e transversal a toda a produção de MHL. O facto de não conseguir esgotar na pintura nem na produção de outros tipos de objectos a resolução do problema que lhe é apresentado pelo surrealismo faz com apoiemos a ideia de que a escrita é, de facto, fundamental em todo o processo de construção para MHL.

A presença de escrita e pintura é evidente no roteiro de produção autoral e é recorrendo a ele que verificamos a existência duma carta dirigida a Cesariny onde MHL se refere à “sua actividade” englobando pintura e escrita: “A minha actividade parou. Nunca mais mexi em tintas nem em pincéis, nunca mais escrevi nada, isto vai mal” (29 novembro 1949, MARINHO 1986: 669).

Devemos considerar a influência das leituras de MHL na sua produção e entender que a proximidade ao surrealismo lhe é anterior ao aparecimento de qualquer movimento e consiste, após a leitura de Breton e Éluard, num processo individual de experimentação e descoberta que, em 1949, passa pela necessidade de colaboração em grupo. No entanto, é importante a noção de incómodo manifestada por MHL devido ao “excesso de estética e de mística”, daí que o conceito de estética seja por ele teorizado, em 1945, no “Manifesto do sobreporismo” (BNP Esp. E22/18), revelando uma reflexão anterior à proximidade com o grupo surrealista.

MHL dá o seu contributo no âmbito das exposições organizadas pelos surrealistas, quer seja com “Poemas”, tinturas, objectos, colagens, pinturas e objectos/esculturas, nomeadamente, “Claridade dada pelo tempo” (fotografia em BNP Esp. E22/221)¹⁰⁵.

Ainda neste ano (1949), MHL está a leccionar no Colégio Estremocence e descreve a Cesariny a sua situação de professor de desenho e relação com o que chama de “situação surrealista”:

¹⁰⁵ A fotografia em questão integra um conjunto que se reporta à *1ª Exposição dos surrealistas*, cujo catálogo existe em BNP Esp. E22/147-148 e representa um objecto (mão de manequim). No verso consta a inscrição autógrafa “Claridade dada pelo tempo” que parece ser o título, pois no verso das outras fotografias que compõem o conjunto é isso que acontece: têm a inscrição do título dos objectos representados. No entanto, este mesmo objecto surge em catálogo com a legenda “Poema-objecto” e a indicação “destruído” (CUADRADO FERNÁNDEZ; ÁVILA 2001: 88).

Caro Mário

cá estou, mais ou menos desconfiado, metido nesta espelunca onde me levanto às seis e meia e me deito às onze da noite sem ter parado nunca. Isto é um frete, meu velho e eu, ainda por cima, sou professor de desenho dos 1º, 2º, 3º, 4º e 6º anos. Que tal? (...) Enfim, é inteligente e vê (ou faz que vê) o meu problema é a minha situação surrealista. Tem havido controvérsia neo-realismo vs. surrealismo. Enfim, meu velho, o que vale é que aqui há material para anarquizar [sic] conscienciosamente. Já estão assaltando a cozinha à noite e cavando pela janela com meu completo beneplácito e assistência. Isto marcha, meu caro, marcha com lições de desenho para desespero do amigo professor de desenho que ainda dá lições ao 5º ano. Já quási [sic] que chegou a vias de facto comigo. Isto marcha, isto marcha e aqui come-se bem. O diabo é o afastamento total da coisa que por aí vai. (...)

diz a essa malta que escreva e mande as moradas para eu lhes poder escrever. saudações surrealistas

(BNP Esp. N3/49, 17 outubro 1949)

MHL parece estar comprometido com a sua “situação surrealista” por esta altura mas é, além disso, professor e produz, entre finais de 1949 e 1950, CO¹⁰⁶ (BNP N38/cx.36). Esta simultaneidade de actividades distintas demonstra bem como monta a sua *engrenagem* à parte de qualquer proximidade com os surrealistas, ele vai sempre produzindo e fá-lo de acordo com a sua identidade criativa. Quando o autor se refere ao seu “problema” ou “situação surrealista” fá-lo em contexto de controvérsia entre surrealismo e neo-realismo. A situação é, acima de tudo, datada no tempo coadunando-se com a “linha evolutiva”.

¹⁰⁶ A obra é referida em carta de Eugénio de Sequeira Araújo a Mário Cesariny (3 de abril de 1980): “Para o João Palma-Ferreira. Autorização de publicação das coisas do Mário Henrique Leiria em meu poder anteriormente à entrega do espólio à Associação Portuguesa de Escritores. Como já viu, em meu poder também, a fotocópia do livro *Climas Ortopédicos*, já muito antes da dita entrega. Agora: o original ilustrado pelo autor, pertence sem dúvida ao Cruzeiro Seixas (a mim pertence-me a fotocópia, que não dá as ilustrações com o devido esplendor, e me foi possibilitado para hipótese de publicação. (...) Falar portanto ao Cruzeiro Seixas nisto.” (FCM, 50-MC-62/13)

1) *Actuações até janeiro de 1952*

“Actuações até janeiro de 1952” (BNP Esp. E22/123) parece demonstrar que a *engrenagem de produção* de MHL já se mantém em movimento por esta altura (1947-1952). No título do documento, ao reportar-se a colaborações junto dos surrealistas, é curioso que as designe por “actuações” implicando a vertente performativa das mesmas e classificando a sua intervenção junto dos surrealistas dessa forma. Se entendermos que a acção levada a cabo junto dos surrealistas passa pela tentativa de desenvolver um projecto pessoal, parece fazer algum sentido o título que MHL atribui ao documento referido.

Nos primeiros anos mencionados em “actuações até janeiro de 1952” (1947-1949), a produção plástica e de objectos ocupa um papel relevante mas, por volta de 1950, a escrita começa a impor-se, como já havia acontecido em anos anteriores (por exemplo em 1939, 1944-1949):

Actuações até Janeiro de 1952

Exposições

GALERIA DE ARTE INSTANTA – com Jorge Brandeiro e Nuno Costa, Outubro-Novembro 1947

3ª EXPOSIÇÃO GERAL DE ARTES PLÁSTICAS – Maio, 1948

4ª EXPOSIÇÃO GERAL DE ARTES PLÁSTICAS – Maio, 1949

5ª EXPOSIÇÃO GERAL DE ARTES PLÁSTICAS – Maio, 1950

(colaboração propositadamente retirada no dia da inauguração)

1ª EXPOSIÇÃO DOS SURREALISTAS, junho-julho 1949

2ª EXPOSIÇÃO SURREALISTA - junho, 1950

Gallerie Mayer (Suiça) – Um quadro na colecção da galeria

COLABORAÇÕES E PUBLICAÇÕES

Colaboração nos debates sobre surrealismo – J.U.B.A. - junho, 1949

COMUNICADO – com João Artur Silva e Artur do Cruzeiro Seixas – Londres, 1950

MAREZIA - «Fragmentos da minha vida real» - 19/11/50

ESCLARECIMENTO – Com Mário Cesariny de Vasconcelos – Outubro, 1951

MAIS UM CADÁVER – Com Henrique Risques Pereira – Dezembro, 1951

DO CAPÍTULO DA PROIBIDADE – com mais seis surrealistas – Dezembro, 1951

Poemas lidos nos recitais SURREALISTAS de Junho de 1949, Março 1950 (Lisboa) e Março 1950 (Porto).

De acordo com o transcrito podemos verificar o material que MHL usou nas performances ligadas ao surrealismo ou junto dos surrealistas.

Apesar do destaque atribuído às actividades em colaboração, a parte final dedica-se a um plano de publicação ou “actuações futuras” nas quais se salienta a vertente escrita desenvolvida. Além da menção aos títulos, MHL faz referência à categorização genológica, algo que é muito comum no desenvolvimento da sua produção e, especificamente, da sua escrita. Tal categorização já existe em escritos anteriores a janeiro de 1952. No final do documento lemos, ainda:

ACTUAÇÕES FUTURAS
A PUBLICAR
CLIMAS ORTOPÉDICOS – POEMAS
CLARIDADE DADA PELO TEMPO – POEMAS
IMAGEM DEVOLVIDA – POEMA-MITO
PAS POUR LES PARENTS – ROMANCE-COLAGEM
colaboração no MANIFESTO SURREALISTA
e
todos os actos, publicações e exposições que passarem pelo desejo, apetência
e necessidade do autor.

Relativamente às “actuações futuras” ou “a publicar”, MHL associa “actos, publicações e exposições” ficando implícita a ideia de que todas se unem indistintas e dependem apenas do “desejo, apetência e necessidade do autor”, apesar da ligação ao surrealismo e respectivo grupo. Não se trata apenas de actuações, conforme o caso anterior, aqui acresce a componente “a publicar”, parecendo existir um projecto pessoal dependente da “apetência” do autor. Nesse caso, prevalece uma manutenção de desígnios estéticos e criativos da total e exclusiva apetência do autor e estes inserem-se no âmbito da sua *engrenagem de produção*. É, então, no período que vai de 1949 a 1952 que, em contacto com os surrealistas, MHL vai desenvolvendo, em paralelo, algumas composições pautadas pela miscigenação entre palavra e imagem.

Relativamente às “actuações futuras”, CO (BNP Esp. N38/cx. 36) é uma delas e trata de um objecto composto por texto e desenho e algumas colagens servindo de ilustração¹⁰⁷. Antecedendo a epígrafe da obra é oferecida a definição de ortopédico: “objecto para evitar ou corrigir deformidades. *Orthos + paideia* (gr.) – educação das

¹⁰⁷ Existe um projecto de capa para CO com um desenho a lápis e tinha da china (Cf. SILVA 2017: 27).

creanças” [sic], facto que nos devolve, mais uma vez, a questão conceptual tão cara a MHL. Se define o conceito de ortopédico, uma vez que este é o título da obra, isso significa que está a apontar pistas de leitura e a manipular a interpretação que possamos fazer. Tal se coaduna com a vertente didáctica imposta pela origem etimológica da palavra e com a ideia de correcção implicada pelo conceito de ortopédico.

A ligação de *CO* ao surrealismo lê-se na epígrafe de Aragon:

J'annonce au monde ce fait-divers de première grandeur: un nouveau vice vient de naître, un vertige de plus est donné à l'homme: le SURREALISME, fils de la frénésie et de l'ombre.

Entrez, entrez, c'est ici que commencent les royaumes de l'instantané...

O primeiro poema¹⁰⁸ intitula-se “Triângulo cabalístico” e enumera partes e órgãos constituintes do corpo humano. O segundo poema, “Maya-Gol, a cidade errante”, apresenta no título um nome já identificável em “Verdadeira história de Maya-Gol e o Velho Amarelo que colecionava hipotenusas (panfleto semi-mágico anti-burguês, com tendências imaginativas)” (BNP Esp. E22/18), escrito em 1947, dois anos antes das composições de *CO*, facto que demonstra a *engrenagem* mantendo relações entre as suas componentes ao longo do tempo.

“Maya-Gol, a cidade errante” parece descrever uma cidade de contrastes “glacial” mas “luminosa” e “onde o nada surreal /é o tudo completo da realidade”, um “lá” que o sujeito poético ocupa. O traço partilhado entre escrita e desenho¹⁰⁹ alterna-se nas páginas que compõem o livro e à cidade-mito “Maya-Gol” seguem-se composições como “Manufatura anatómica”, “Resultado inesperado”, “Ilegalidade”, “A serpente carnívora” – com incidência no metal e no mecânico¹¹⁰: “som metálico” e “horizonte mecânico”, já usados em “Bucolismo híper-moderno” [sic] – “Identidade dada pelo tempo”, “Origem dos sonhos esquecidos”, “O uivo”, “A cidade adormecida”,

¹⁰⁸ As composições que integram *CO* estão dispostas no anexo “Roteiro de produção autoral”.

¹⁰⁹ A ilustração (1949) que se segue a “Triângulo cabalístico” tem as mesmas figuras de “Dois generais dando à costa” (1971) e exactamente na mesma pose (SILVA 2017: 51). A única diferença entre as duas composições é um círculo vermelho existente no canto superior esquerdo, no caso da composição de 1971.

¹¹⁰ Também presente em “Facto diverso”: “É preciso não esquecer que o processo de crescimento / da humanidade / é metálico / daí os fornos crematórios / e os vários campos de concentração mais ou menos repelentes” (BNP Esp. E22/16, São Paulo, nov. 1969).

“A praia encantada” e, por fim, “Encontro noturno”. Este último poema apresenta um sujeito poético que sabe da existência de um “lugar por descobrir”, novamente povoado por contrastes conforme Maya-Gol, mas agora “tenebroso e cantante”. A mensagem emergente é clara:

*porque nem sempre se pode
acreditar na existência do próprio
esqueleto
meu
nos olhos límpidos das panteras*

*meu sempre
no entanto
SEMPRE*

Surge a certeza de uma posse vitalícia, os *CO* – várias composições oscilando entre poesia e desenho – encarregam-se de delinear um corpo de linguagem que atribui “identidade dada pelo tempo” (título que pressente o livro composto no mesmo ano, 1950, *CDPT*), poema que apresenta um “homem que se multiplicava ininterruptamente”. Mas esse homem é, na última composição do livro, um potencial esqueleto, embora certo de que esse lhe pertença sempre: o traço pronto a ser *corrigido* ao longo do tempo, aperfeiçoado. Poderá o ortopédico aludir a essa busca de correcção e aperfeiçoamento da linguagem que, em última análise, tem um teor didáctico? A *engrenagem de produção* parece constituir a permanência dum traço em movimento constante que busca uma linguagem distinta para comunicar.

Paralelamente à actividade desenvolvida em contexto de aproximação aos surrealistas e às “actuações”, MHL escreve algumas cartas nesse período que vão reafirmando a dicotomia existente entre a necessidade de colaboração colectiva e a ânsia de individualismo. Em 1950 (27 março) escreve a Cesariny:

Disto e mais daquilo e daqueloutro vem a minha posição de não querer agora colaborar em qualquer actuação colectiva que vejo inútil (para mim) por pouco eficiente e por ser apenas um gozo pessoal que agora não me apetece. Desta exhaustiva situação aparece a minha posição de isolamento, pois vejo perfeitamente que não estou a colaborar como convinha e agradaria a mais gente. Não, meu caro, não transijo e não vou agora transigir com possíveis tendências (ou infantilismos) que, por literários, não me estão agradando nem apeteecendo.

Claro que não estou querendo impor nada, porque me acho farto demais para impor qualquer coisa, mas também não quero que me imponham nada nem me chateiem. (...)

Cada vez acredito menos na viabilidade duma verdadeira acção surrealista aqui e creio que não é com colaborações «germinalescas» ou actuações «fenianescas» que se poderá resolver nada.

(BNP Esp. N3/47)

Além da tensão colectivo/individual fica claro, mais uma vez, que a proximidade com os surrealistas tem sempre agregada a componente activa: acção surrealista, assim descrita por MHL, aproximada da performance. Desacreditando a existência duma “verdadeira acção surrealista aqui”, traduzida na existência de algumas “colaborações” e “actuações”, MHL reafirma a sua “posição de isolamento”.

Em 1950, MHL escreve “Ruptura de iniciativa terrestre poema-tarot” (BNP Esp. E22/17), insistindo na importância da escrita: “vindo da ambição da escrita”, termina em abril *IDPM* (BNP Esp. E22/4, BNP Esp. E22/5, datiloscrito datado de abril de 1950) e vai compondo *CDPT*¹¹¹ (BNP Esp. E22/1, BNP Esp. N38 /cx.36).

IDPM apenas é publicado em 1974 e com formato peculiar, divide-se em quatro partes identificadas: “1ª experiência”, “2ª experiência”, “Verificação” e “Síntese”. A obra coloca em causa o binómio palavra/imagem (especificamente na versão presente em BNP Esp. E22/5) à semelhança do que surge de modo mais directo e provocador em *PPLP*¹¹² (BNP Esp. N38/cx.36, novembro de 1951), *CNPC* (publicado em 1975) ou *LVP* (1979).

O título *ID* remete directamente para a sugestão da imagem, confirmada pela disposição gráfica dos textos e figuras, enquanto o “poema-mito” se encarrega de lhe aliar a escrita, além da incidência na questão genológica tão determinante em toda a obra de MHL, com o acréscimo da dimensão mítica. *IDPM* contém vestígios da actuação surrealista de MHL, mas o destaque visual vai para a composição tipográfica em formato horizontal (na edição), o seu conteúdo oscila entre a escrita e a presença de figuras

¹¹¹ O título “claridade dada pelo tempo” é usado num objecto criado por MHL, constante na 1ª exposição surrealista, cuja fotografia existe no espólio do autor (BNP Esp. E22/221); é um dos versos da “1ª experiência” que compõe a obra *IDPM* existente na FCM (acervo Mario Cesariny 31-MC-50), no espólio de MHL na BNP (E22/1 e E22/6), na colecção Cruzeiro Seixas (BNP Esp. N38/cx.36) e é, ainda, o título da exposição de homenagem a MHL na Junta de Turismo da Costa do Estoril em 1978 (catálogo em BNP Esp. E22/131 e as fotografias da mesma em BNP Esp. E22/237-240, 242, 260, 267-274).

¹¹² Definido por MHL como “Romance-colagem”.

geométricas. A linguagem concebida denuncia a originalidade que escapa ao rótulo surrealista e a “2ª experiência” menciona a importância da “escrita em letras” demonstrando, simultaneamente, a sua insuficiência e, por isso, a necessidade de MHL operar num mundo de linguagem não apenas verbal:

(...)
ZAMBRA¹¹³
A MÁQUINA-MITO DE IMAGINAR

*a máquina que me apareceu acaso
sombra
tudo estava assim
como que abandonado
pôço [sic] brilhante e muito
fundo
saída dos répteis
tu sabes que isto
aconteceu
a experiência é deveras curiosa
pôr o ovo sobre o copo e
depois içar bandeiras
mas só as mais antigas
perdidas antes de encontradas*

*quatro varas entrelaçadas
e pronto está acabado o acto
prefácio escrito em letras
muito grandes
(...)*

Já em 1950 a importância da escrita era premente para MHL como se mostrou ser ainda antes disso quando analisámos alguns dos poemas em tal se evidenciava. A ideia do “prefácio escrito em letras” parece perpetuar o que o título da obra anuncia - a “imagem devolvida” que poderá ser a escrita - mas um tipo de escrita que inclui imagem.

CDPT¹¹⁴ (BNP Esp. N38/cx36), concluído em novembro de 1951, contém epígrafe de Breton (“Sur la route de San Romano”):

*La poésie se fait dans un lit comme l’amour
Ses draps défaits sont l’aurore des choses
La poésie se fait dans le bois*

¹¹³ O nome Zambra também é título de poema de MHL (BNP Esp. E22/7).

¹¹⁴ A versão autógrafa (BNP Esp. E22/1) contém dedicatória: “Para o Alfredo, o Daniel, o Zé e o Álvaro e também para o Erol Isin, amigos seguindo a mesma estrada.” Destacamos que grande parte das composições desta obra integram o projecto *Noite decifrada* (BNP Esp. E22/6).

A importância da poesia assume-se vital a partir daqui e a floresta de escrita apresentada no livro, intercalada pela presença explícita da imagem incluída no conceito de escrita desenvolvido pelo autor, confirmam isso. Os poemas estão dispostos cronologicamente mas, ao contrário do desejo manifesto na inauguração do livro através de “Deixa-me”, a composição final apela ao “Retôrno” [sic]. Esta ideia parece contrariar a cronologia anteriormente sugerida.

A menção directa à “claridade” surge no poema “Simples como é”:

*simples como é
a claridade é a coisa
mais difícil de encontrar*

Toda a sequência de textos e imagens percorre um fio narrativo que simula essa busca pela claridade anunciada no título. A relação que nos parece mais imediata vai ao encontro da ideia sugerida pelo próprio autor quando anuncia a “linha evolutiva”, no sentido de que esta busca um sentido de “claridade” apenas alcançável com a passagem do tempo. Aliás, a ideia de tempo produzida na “linha evolutiva” (BNP Esp. E22/83), é mencionada num “prefácio” construído para o projecto *Noite decifrada* (BNP Esp. E22/6) que partilha grande número de composições com *CDPT*¹¹⁵.

É, ainda, em novembro de 1951 que MHL conclui *PPLP* (BNP Esp. N38/cx.36), terminado em simultâneo com *CDPT*. Tal “romance” é designado por MHL em “actuações até 1952” como “romance-colagem”. Mais uma vez, à semelhança de *CDPT*, também a epígrafe selecionada é de Breton: “... restitue à toutes choses les couleurs perdues du temps des anciens soleils”. A ligação a *CO* também se faz sentir através da presença da sugestão: “... segui o caminho dos objectos desconhecidos...”.

No final do ano de 1951 MHL escreve “Uma outra forma de viver...” (BNP Esp. E22/18, 13 dezembro 1951) e, mais uma vez, se narra o acto da escrita:

¹¹⁵ A tinta da caneta utilizada para escrever “Está na vontade de cada um publicar os poemas que entende” [incipit] (BNP Esp. E22/18), texto que consideramos o “prefácio” do projecto *ND*, é igual à utilizada para redigir os poemas que compõem *ND* nas versões com as cotas assinaladas: “Presença” (BNP Esp. E22/12); “Canção da manhã” (BNP Esp. E22/10); “Permanência” (BNP Esp. E22/10) e “Vem connosco” (versão BNP Esp. E22/12). Apesar de o “prefácio” restringir o conjunto de poemas agrupados ao período de 1948-1956 e de, no conjunto *ND* estarem poemas com datação de 1958, isso não constitui impedimento para os lermos em conjunto, pois existem casos em que MHL utiliza datas diferentes para uma mesma composição como, por exemplo, “A mulher de sarn” (BNP Esp. E22/6 1956 e BNP Esp. E22/10 1954) ou “Aurora” (BNP Esp. E22/11, 1944 e 1946).

*Agora mesmo, três horas menos dez da madrugada, vejo as formas novas que o meu corpo está a tomar e sinto o desejo furioso de qualquer coisa que é preciso destruir. **Estou a escrever enquanto tenho tempo** (...).*

A importância da escrita mantém-se e pré-anuncia o que acontece em fevereiro de 1952 quando MHL é apreendido pela PIDE: de 11 de fevereiro a 18 de março¹¹⁶. Este episódio ocorre posteriormente ao período designado por MHL como “actuações até janeiro de 1952” e parece encerrar o ciclo de performances passíveis de afinidade com os surrealistas.

2) Transformar a actual posição da literatura

Ainda dentro do período que abrange as “actuações até janeiro de 1952” Cesariny entrevista MHL, no dia 13 de dezembro de 1951. Essa entrevista foca a literatura portuguesa e releva a importância que MHL atribui à “transformação” que esta deve sofrer, além disso, explicita mais um dos motivos que o levam a aproximar-se do grupo surrealista. Transcrevemos na íntegra:

- *Como encara uma saída para a literatura portuguesa dos últimos 10 anos, em caso de acidente (mortal)?*
- *Não encaro possibilidades de saída para a literatura portuguesa dos últimos 10, porque o acidente (mortal) já se deu.*
- *Dentro desse conceito, que se propõe fazer?*
- *Acho que a única forma de poder existir é **transformar a actual posição da literatura** para uma situação de libertação do indivíduo.*
- *Quais os meios para tanto?*
- ***Abandono das directrizes de qualquer formas literárias** para se poder atingir o ponto em que o compromisso perante a sociedade dita organizada desaparece, ficando apenas o compromisso do próprio indivíduo consigo mesmo e com o seu desejo de libertação.*
- *Acha que Mário de Sá-Carneiro, ou Raul Brandão, ou Fernando Pessoa, ou Gomes Leal na totalidade ou em certos aspectos da sua obra realizam esse desideratum? Porquê?*
- *Dos poetas que cita, alguns atingem de facto esse desideratum, Sá-Carneiro, Raul Brandão, mas não Fernando Pessoa onde há um compromisso diário com um ideário.*

¹¹⁶ A ficha de apreensão de MHL pela PIDE está disponível em: <https://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=4301149>.

- Não acha ~~que~~ em qualquer poeta autêntico de qualquer tempo essa mesma libertação? Que diferença entende entre um Shakespeare e um Maiakovski, entre Roussard e um Lautreamont, entre um Gongora e um Gil Vicente?

- A diferença de ambiente e época em que viveram que lhes forneceu os dados da expressão da sua própria autenticidade.

- Que entende quando diz «época»? Acha que vivemos, hoje, uma época ou várias épocas? Por outras palavras: nos dias de hoje há ou não há, de variadas maneiras, os dados que fizeram um Shakespeare, um Gongora, até abstraindo, evidentemente, dos aspectos mais transitórios da obra desses poetas? Se há, qual o termo de conduta, como a escolher?

- Entendo que há uma época absolutamente definida. Simplesmente há que ver que a diferenciação dessa época se encontra definida e sintetizada no caso surrealista que engloba todo o conhecimento e experiência anteriores.

- Qual, quanto a si, o limite ou a grandeza da ciência propriamente dita e aplicada à época? Que acha do homem de ciência como o conhecemos hoje?

- A ciência traz para o pré-conhecimento que o homem tem das coisas a sua verificação experimental, verificação essa que se engloba na experiência surrealista quando encarada na sua totalidade. Dois exemplos: Louis de Broglie e Einstein.

- Para si descobre alguma espécie de necessário comportamento moral na investigação científica e nos resultados da sua divulgação?

- Descubro a responsabilidade que o cientista cria pela sua própria descoberta.

- Entende que existe identidade de processo entre a descoberta científica e a descoberta poética?

- Creio que sim. Todo o perfeito cientista é um poeta e vice-versa.¹¹⁷

(BNP Esp. E22/66)

A primeira evidência é que o autor pretende criar e “transformar” fora do conceito tradicional de literatura e essa questão conceptual surge da necessidade de extravasar o diâmetro do conceito canónico. A relação com o surrealismo é descrita nos moldes de pertença a uma época específica cuja vantagem consiste em sintetizar um conjunto de “experiências anteriores”, a partir das quais se pode transformar e construir um novo conceito de literatura. Além disso, engloba a ciência, fundamental para MHL na medida em que compara a descoberta poética à científica.

O exemplo da incompatibilidade de MHL com o conceito de literatura vigente encontra parceria na invenção dos *conceitos móveis e adaptáveis* fundamentais para a construção da *engrenagem de produção*. Esta caracteriza-se pelo abandono das “directrizes de qualquer formas literárias”, pois o que importa é, apenas, “o compromisso do próprio indivíduo consigo próprio e com o seu desejo de libertação”.

Em novembro de 1952 o desenvolvimento do processo de escrita mantém-se e já fora do período abarcado pelas “actuações até janeiro de 1952”. “Terceiro poema” (BNP Esp. E22/7) materializa o processo de escrita que, em certa medida, se configura

¹¹⁷ Transcrito de acordo com a ortografia do autor.

em livros que unem desenhos ou colagens/pinturas artesanais aos textos. A materialização desse processo apresenta-se, assim, em verso:

*Companheiro que não sabe ler
companheiro de longos dedos parados como ramos se folhas
companheiro de sorriso distante e solitário
porque tens ficado ignorado de ti mesmo
olhando apenas a construção metálica das letras
que caminham em todo o papel do mundo?*

*eu sei que tu desejas conhecer as coisas
que estão marchando vertiginosamente
dentro dos livros dentro dos jornais dentro de ti
que queres saber
porque razão a tua ânsia
não pode passar as fronteiras da libertação
-lá os fiscais puseram-te um carimbo ANALFABETO
e mandaram-te para trás-*

*mas nas manhãs em que as árvores ainda não acordaram
tu caminhas amigo eu sei
pelas estradas de pedra e de barro
que te poem [sic] os pés alegres como tractores na seara
tu caminhas
como o mastro que emerge atrás da bruma
lá para onde
o teu desejo faça nascer uma flôr [sic] rutilante
que tu escrevas laboriosamente
lá para onde
o teu nome
por ti soletrado e escrito
caminhe a teu lado em **todo o papel do mundo**
(BNP Esp. E22/7)*

Esta materialização acaba por se ligar ao processo de revisão semiótica e da tradição levado a cabo pelo autor. A *engrenagem de produção* é material também nesse sentido: as peças (“a construção metálica das letras”) são *escritas* “laboriosamente” e formam um todo (“todo o papel do mundo”).

3) *Uma espécie de exercício muito saudável para as pessoas que ainda acreditam que vale a pena escrever qualquer coisa.*

Percorrendo o roteiro de produção autoral percebemos que nos anos 50, após desvinculação da “palavra surrealista”, MHL viaja pelo estrangeiro¹¹⁸ e escreve alguns poemas conforme se constata através da observação do anexo “Roteiro de produção autoral”.

Além disso, colabora em exposições nacionais e internacionais: exposição no “Clube desportivo de Paço de Arcos” onde participa com fotografia, pintura e escultura (BNP Esp. E22/145, 21 junho 1953); em carta a Isabel menciona uma exposição em Hannover na qual também participou (DE, p. 210); colabora na exposição de colagens da Galeria Pórtico (BNP Esp. E22/142) e na “2ª exposição de arte experimental para a infância” (BNP Esp. E22/149).

Ainda no decurso dos anos 50 MHL faz algumas traduções, escreve o prefácio de “*A verticalidade e a chave* de António Maria Lisboa” (BNP Esp. E22/44) e “Toda a transformação que passa dos olhos para o papel” [*incipit*] (introdução ao catálogo de uma exposição de Costa Pinheiro, BNP Esp. E22/133) e ainda entrevista Fernando Lemos sobre a sua actividade de pintor (BNP Esp. E22/198). Paralelamente vai escrevendo pequenas notas de carácter teórico sobre pintura (BNP Esp. E22/54), retomando o que já havia feito nos anos 40, como “Para uma melhor compreensão da chamada «Arte Moderna»” (BNP Esp. E22/77) ou o “Manifesto do sobreporismo” (BNP Esp. E22/18).

Os interesses de MHL passam pelo campo da ficção científica, facto demonstrado pela presença de uma carta a João Palma-Ferreira na qual responde a um pedido de informação sobre o tema¹¹⁹. Além disso, no ano de 1959, redige uma lista intitulada

¹¹⁸ Uma carta de Maria Lamas enviada a MHL evidencia as viagens deste e explica o efeito que estas acabam por ter no seu percurso criativo e profissional: “Muito bem te fazem esses passeios além fronteiras e estou convencida de que muito devem contribuir para te alargar também os horizontes intelectuais e humanos. E praticamente, não tens procurado tirar algum proveito, adquirindo conhecimentos técnicos, por exemplo, de coisas gráficas – tu que tão bem dotado és para essa especialidade e tens já uma relativa preparação para ela? Já conseguiste alguma ocupação compensadora?” (BNP Esp. E22/103, 27 fevereiro de 1957).

¹¹⁹ “Caro amigo, recebi a sua carta pedindo informações sobre a S.F. a que, como muito prazer, passo a responder. Parece-me que, como ensaio, nada melhor li até agora do que *Modern science-fiction - its mining [sic] and its [sic] futur [sic]* – publicado sob a direcção de Reginaldo Bretnor, pela casa Coward’mac Carm de New York, em 1953. Contem [sic] este livro vários ensaios de diversos autores, escritores, críticos e cientistas onde o problema é claramente posto embora (segundo me parece) com um pouco de parcialidade. (...)” (22 maio 1955, BNP Esp. N2/740, existe cópia na FCM [5279] 50-MC-77/13).

“colaboração para o “Magazine” [sic] (BNP Esp. E22/20)¹²⁰ na qual constam vários textos, maioritariamente de ficção científica.

Já em 1962 MHL escreve muito a Isabel dando conta das suas viagens e estadia no Brasil. Ele passa pelo teatro, cinema¹²¹, faz o que designa por “arquitectura promocional”¹²², vende “livros de porta em porta”, é “gerente editorial”¹²³, enfim... não pára. Nunca deixando de escrever, inclusive.

¹²⁰ Em grande parte dos textos enumerados na lista redigida por MHL constam as datas de envio e, depois do título, a de publicação: 15 Julho – 1 Conto de Ficção Científica – Public. 1/8/59 P.; 22 Julho – Paradoxo do tempo no espaço – 19/9/59 P.; 29 Julho – A conquista do espaço segundo os cientistas soviéticos. 29/8/59 P.; 5 Agosto – 500 anos antes de Cristo os Mayas inventaram o calendário mais perfeito... 15/8/59 P.; 12 Agosto – 2 Contos de f.c. (o fim de um mundo) – 22/8/59 P.; 19 Agosto – Com o rádio-telescópio o homem escuta as grandes tragédias do cosmos. – 26/9/59 P.; 26 Agosto – A conquista do espaço segundo os cientistas americanos. – 5/9/59 P.; 26 Agosto – Entrevista [sic] com P.S. – ; 2 Setembro – 3 Contos de f.c. (a expedição) – 10/10/59 P.; 9 Setembro – Jericó, a mais antiga cidade do mundo – 23 Setembro – 4 Conto de f.c. (A peritagem) – 24/10/59 P.; 30 Setembro Sidney Bechet - ; 14 outubro – o incrível relógio de Antikythera – ; 28 Outubro 5 Conto de f.c. (O Talismã) – 28/11/59 P.; 14 Dezembro 6 Contos f.c. (A vingança dos Marcianos) (Transcrito de acordo com a ortografia do autor, BNP Esp. E22/20).

¹²¹ “Também me deu uma fúria de fazer qualquer coisa que fique quando me for embora e, assim, aceitei dirigir um grupo de teatro-oficina onde estou agora ensaiando uma peça («O auto da Compadecida») misto de auto medieval, «comedia dell’arte» e peça social. Aí, encontrei um pouco daquele calor humano de que tanto te falo e tanto desejo. Chego a ficar envergonhado ao ver a maneira como aceitam o que eu digo, como desejam compreender-me. Parece que eu sei tudo (...). É gente que deseja, tanto como eu, que não haja mais ódio nem mais violência entre os homens. Além disso, chamaram-me para assistente de um filme sobre as favelas de S. Paulo (os «queridos» bairros da lata, da fome e da miséria). São dois franceses quem faz o filme, o Maurice e o Jean-Claude, dois tipos do Partido com quem já trabalhei o ano passado num filme sobre Sindicatos (proibido depois, como era de esperar). É claro que tudo isto, teatro e cinema, não me dá um tostão, mas que importa? Às vezes não tenho dinheiro nem para um cigarro, outras vezes até posso comprar uma dúzia de garrafas de whisky.” (DE, 29 março 1963, S. Paulo, pp. 253-254); “Estou a escrever-te apressadamente do teatro, pois a peça estreia amanhã e eu estou em ensaio geral. (...) O nosso filme está quase no fim, mas faltou o dinheiro para acabar, como é costume! vamos ter que «dar um jeito»” (DE, 11 junho 1963, S. Paulo, pp. 261-262)

¹²² “O trabalho, coisa que não tenho outro remédio senão fazer, continua um tipo «free lance», visto que, indocumentado (ainda, calcula tu!) quase «indesejável», não posso ter emprego fixo. Tenho ultimamente trabalhado em arquitectura promocional, realizando stands para Feiras e Salões que abundam por aqui. É geralmente bem pago... quando pagam; e eu sou um razoável criador desse tipo de coisas; muito alumínio, muito vidro, estruturas metálicas, montagens fotográficas e pronto. Não esqueças que fui «quase» arquitecto antes de ser expulso (com o Zé Dias Coelho) da ESBA em 1942, por políticas, claro... diziam até que eu tinha muito jeitinho e ia ter um lindo futuro... viu-se...” (DE, p. 266)

¹²³ “Quando voltei a esta santa cidade, a única coisa que arranjei foi vender livros de porta em porta. E agora vê lá tu o digno exemplo moral que eu sou: ao fim de seis meses tinha subido de vendedor de porta em porta a gerente técnico da Editora! Muito bonito! Passei por lay-out man, por art-director e agora aqui estou manobrando o departamento gráfico, contactos com litografias e tipografias, arranjos gráficos e etc.” (DE, 15 dezembro 1964, S. Paulo, p. 273); “já não estive na tal SAMAMBAIA, onde era gerente técnico. Passei para a EDIGRAF, uma grande editora, onde me pagam um pouco mais e onde também – benza-os Deus! – me chateiam muito mais. Calcula tu, que agora sou um «sábio» colaborador de um dicionário em 6 volumes (!!!!!) que vai sair no fim do ano! (...) parece que descobriram que eu sou uma espécie de enciclopédia viva e já me querem engatar para colaborar numa Enciclopédia em 12 grossos volumes que está em preparação!!!! Safa! Claro que digo a tudo que sim, mas o facto é que estou absolutamente disposto a, antes do fim do ano, estar mesmo na Europa.” (DE, 8 maio 1965, p. 277)

Nos anos 70, além de redigir algumas composições, escreve uma carta a Cesariny dando conta da sua condição física débil e, ainda assim, mantém a prática da escrita ao juntar um poema:

Caro Mário

alegrem-se as marafonas... vão-me ter de volta. aí vou eu.

Vais-te admirar de me ver sem pernas. Partidas brasileiras, que aqui a brincadeira é pra valer. Da direita já me tiraram, vorazmente, uns 10 cm de osso e a esquerda, que já não tuje [sic] nem muge, está esperando a sua vez. Muletas de alumínio americano, oferecidas por um general que muito me respeita e direito – por enquanto – a 10 minutos de arraste diários. Ainda me restam as orelhas – ah, as orelhas! –, mas essas não as dou a ninguém.

Um mês, um, máximo de dois, e o Tejo e sua ponte – para turistas do Lesoto – vai-me ver de novo. Fui despejado do apartamento – lindo. Luxuoso e alcoolico [sic] – onde vivia. Dinheiro nem pra cigarros, Mário, quanto mais para apartamento, que isto de ter sido director do teatro e editora é coisa que se paga caro. (...)

Tem-me constado que o país insiste em antologizar-me [sic]. Tudo muito correcto e os poemas sempre os mesmos três do costume. Bonito.

Olha, Mário, não sei porquê, vou mesmo gostar de te encontrar de novo. tenho seguido atento a tua carreira de cometa de ida e volta.

Inglaterra, França, leituras várias e um álbum intransportável com desenhos do Seixas e que me custou sei lá o quê, mas valeu a pena.

Portanto aí vou, Mario [sic] Cesariny. Um dia destes saberás

Afinal

*comer lagosta
é uma coisa
que toda a gente gosta
gosta até mesmo
quem não gosta
de comer lagosta.
só quem não gosta
de comer lagosta
- faço uma aposta –
é a lagosta.*

*talvez um enorme abraço
do MH*

os meus cumprimentos à senhora tua mãe. quanto à minha, eu mesmo mandarei (...).

(BNP Esp. N3/52, 18 julho 1970)

Este texto corresponde a “Provérbio imperativo” (BNP Esp. E22/16) e tem relação com “Segunda versão do mito proverbial” (BNP Esp. E22/16) demonstrando que, de facto, o encadeamento entre a(s) escrita(s) do autor é um *exercício muito saudável*.

3. Capítulo 3. Pôr em marcha o funcionamento da *engrenagem de produção*

I. Revisão da tradição

But the only vital tradition of twentieth century art to which criticism can appeal is that of overthrowing tradition.

(ROSENBERG 1994: 81)

O roteiro de produção autoral mostra que na manutenção da escrita está subjacente um trabalho de revisão da tradição para que MHL possa construir a sua própria modernidade. Tal posição decorre do processo de revisão semiótica levado a cabo pelo autor, tendo na sua base os *conceitos móveis e adaptáveis* como meio para reajustar um esquema conceptual de comunicação. A sua modernidade assenta numa posição crítica revelada através de escritos teóricos e comprovada na ficção e na produção pictórica e poética. Nos materiais reunidos destaca-se a permanência da produção escrita e redefinição desse conceito libertando-o das amarras da linguagem unicamente verbal, uma necessidade sintetizada no fragmento “Fiz uma descoberta” [*incipit*] (BNP Esp. E22/18)¹²⁴.

A poesia ou a ficção breve são privilegiadas, mas a incidência epistolar recheada de apontamentos estéticos e construção de um conceito de escrita abrangente que engloba o traço do desenho contribuem para a manutenção da *engrenagem*. Ela tem uma relação directa com a escrita – em qualquer dos seus géneros – e com a necessidade de reformular conceitos porque a “nova linguagem” criada transborda o signo linguístico e, conseqüentemente, os seus códigos acabam por ser reconstruídos. Daí resulta o apagamento das fronteiras entre esses códigos e a redefinição dos conceitos de arte, escritor, artista, escrita e estética.

Para MHL, os conceitos não se cingem a uma mera representação teórica e, por isso, estão em constante mutação e desenvolvimento, além de englobarem a

¹²⁴ Referido no Capítulo 1 “Conceitos móveis e adaptáveis e processo de revisão semiótica” e no Capítulo 2 “A escrita e o conceito de escritor”.

componente prática no exercício ficcional, poético e pictórico e de explorarem “os problemas da linguagem”¹²⁵ – questão que alimenta o movimento da engrenagem.

Para o autor, todos os conceitos validados pela tradição e, por isso, canónicos, são submetidos a um processo de redefinição. Esta reconceptualização de conceitos fundadores em arte implica que o autor não se limite a recusar as regras estéticas dominantes, tentando inseminar uma certa tradição do novo¹²⁶. É por isso que, ao montar a sua *engrenagem de produção*, o autor está a proceder a uma revisão da tradição a somar à revisão semiótica que lhe é implícita.

A fuga a uma genologia literária pré-definida deve-se ao alargamento dos códigos semióticos (palavra/imagem), o que significa recusar rótulos canónicos, apesar do insistente uso desses mesmos géneros enquanto títulos das composições, como já vimos. Porém, esse uso serve para induzir o leitor em erro, MHL está a corrompê-los deliberadamente após reflectir sobre eles e exercitá-los, o que advém da necessidade de construir novas formas pois as existentes já não lhe servem, uma vez que “the artist or literary man accepts a prevailing form in so far as it is fitting his ambitions”¹²⁷.

¹²⁵ De acordo com o *Dicionário de termos literários* um conceito é (para a filosofia analítica): “a representação intelectual, complexa e abstracta da essência de um objecto, o que permite distingui-lo de outros termos tidos tradicionalmente como equivalentes: *ideia* e *pensamento*. O conceito é o principal alimento da reflexão filosófica, intimamente ligado a todos os problemas da linguagem.” A isto acresce que “a teoria literária partilha com a especulação filosófica a dependência dos conceitos para a construção dos seus universais. O mesmo conceito não serve necessariamente todos os objectos, por exemplo, o conceito de sujeito terá uma definição própria para um psicanalista, para um filósofo ou para um teórico da literatura. Cada ciência investiga os seus fundamentos procurando os melhores conceitos para os objectos que estudam (...). As diferentes representações dos conceitos tornam possível a teoria”. O aspecto mais importante desta definição de conceito relaciona-se com os *conceitos móveis e adaptáveis*, precisamente, porque a teoria da literatura se inicia “quando um dado conceito não consegue fixar-se, quando não obtém a mesma resposta para dois leitores diferentes. O facto de um dicionário fixar um dado conceito não significa que o enunciado conseguido seja o único válido. (...)” (Cf. “conceito” <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/conceito/>, consultado a 24 de maio de 2019) e é neste campo que MHL opera.

¹²⁶ Usamos a expressão entendida como: “The determination of a writer to define terms rather than to use the arts to express his own emotions, or display profundity or promote theories about other matters is in itself radical enough.” (ROSENBERG 1994: 50)

¹²⁷ Edward Shils defende que o artista só mantém o uso de uma determinada forma se esta servir a sua ideia de criação e dá como exemplo o uso dos géneros literários. Esta ideia implica o poder criativo de cada autor e o facto de este ser proporcional às modificações que efectua nos géneros predominantes e à necessidade de expressar a sua própria forma: “the artist or literary man accepts a prevailing form in so far as it is fitting to his ambitions. There is already a wide variety of forms, not all of them equally current or recommended at the moment, in which his genius can find some sort of accommodation. Within that category, i.e. within the categories of verse, narrative, lyrical or epic verse, within the novel or short story (...). If his creative powers are weak, he will accept what is given and work within it. If they are strong, he will modify the received genre as well as express his own substantive viewpoint and sensibility.” (SHILS 1971: 148-149)

Deste modo, o autor não se instala nas formas existentes para as perpetuar, em vez disso, questiona-as e eleva as suas possibilidades, pois não basta extingui-las quando o projecto de revisão procura transformar a raiz¹²⁸.

Portanto, a revisão e transformação da tradição é um dos principais motores a impulsionar o funcionamento da *engrenagem de produção* de MHL, o que acaba por conferir ao autor a sua modernidade, com a ressalva que este é, também, um conceito móvel ao possuir “fronteiras sujeitas a diversas formas de erosão, excrescência e precariedade” o que significa dizer que “a modernidade não é uma língua morta”¹²⁹. Ora, a modernidade tem atrelada a si a importância de se manter viva e receptiva à mudança, na medida em que se caracteriza por ser uma “edad crítica, nacida de una negación” (PAZ 1990: 59). A ideia de negação inerente à modernidade condensa-se na frase de MHL: “não existe o que para aí chama, burguesmente, arte moderna” (“Para uma melhor compreensão da chamada Arte Moderna”, BNP Esp. E22/77).

A negação da arte moderna¹³⁰ provém da reflexão teórica iniciada, também nos mesmos moldes da negação, com o “Manifesto do sobreporismo” (BNP Esp. E22/18) e

¹²⁸ Shils explica a importância do trabalho com as formas já existentes ou “herdadas” para poder criar algo verdadeiramente “novo”: “An inherited form; if it has great works accomplished in it, does not simply disappear; it is discriminately assimilated and extended. If the naturalistic novel has ceased to be a fertile form through which the imagination expresses itself, it is because rich imaginations who wish to express something which was not expressed in the naturalistic novel no longer attach themselves and seek to work with its form. Of course, not all of the refusal of a traditional form within a genre is creative. Much of it is imitative of a creation which transforms; when this happens, a ‘new’ tradition has been created.” (SHILS 1971: 148-149)

¹²⁹ De acordo com Helena Buescu, a modernidade definida por Gumbrecht opera “três transformações epistemológicas: a consciência da auto-constituição do sujeito enquanto corpo perceptivo (o que coloca o problema da mediação entre percepção e experiência conceptual); a “crise de representação” (Foucault), derivando da multiplicação, potencialmente infinita, das experiências e suas representações; e finalmente uma “aceleração do tempo” que, a partir do século XIX, afecta a própria possibilidade de *estabilizar* as suas representações. (...) Boym (29/30) arrisca falar daquilo a que chama “modernidade impura”, uma modernidade de fronteiras sujeitas a diversas formas de erosão, excrescência e precariedade. Isto quer também dizer, não só que haverá outras quem sabe igualmente visíveis, como também que estas poderão mover-se, tornando-se silentes: a modernidade não é uma língua morta”. Tal conceito de modernidade é importante porque se oferece como um *conceito móvel e adaptável*, ou seja, também MHL constrói um conceito de modernidade para se poder instalar nele. (Cf. “modernidade” <https://modernismo.pt/index.php/m/219-modernidade> consultado a 2 de janeiro de 2020).

¹³⁰ Osvaldo Silvestre destaca a dimensão contraditória da modernidade em termos de criação artística, afirmando que esta se nega para se instituir enquanto moderna: “A modernidade opõe-se a si mesma na medida em que se vê como tradição” (SILVESTRE 1990: 12). A fórmula “a arte não é” é destacada pelo historiador de arte Harold Rosenberg que, ao analisar o caso concreto dos pintores americanos, refere: “to paint is something different from, say, to write or to criticize: a mystique of the particular activity. Lacking verbal flexibility, the painters speak of what they are doing in jargon still involved in the metaphysics of things: ‘My painting is not Art’; it’s an Is’. ‘It’s not a picture of a thing; it’s the thing itself’

comprova um facto: “el arte moderno es moderno porque es crítico” (PAZ 1990: 210-211). Nos exemplos dados o autor está a validar a afirmação de Octavio Paz:

La modernidad es una tradición polemica y que desaloja a la tradición imperante, cualquiera que ésta sea; pero la desaloja sólo para, un instante después, ceder el sitio a outra tradición que, a su vez, es outra manifestación momentánea de la actualidad. La modernidad nunca es ella misma: sempre es outra. (...) Ni lo moderno es la continuidad del pasado en el presente ni el hoy es el hijo del ayer: sons su ruptura, su negación. Lo moderno es autossuficiente: cada vez que aparece, funda su própria tradición.
(PAZ 1990: 18)

Se juntarmos à afirmação de Octavio Paz o facto de a tradição se apresentar como um conceito móvel, à semelhança do que acontece com o conceito de identidade, encontramos contexto para as “incoerências” da “linha evolutiva” designada por MHL e demonstrada no seu roteiro de produção, até porque “the new cannot become a tradition without giving rise to unique contradictions, myths, absurdities – often, creative absurdities” (ROSENBERG 1994:10).

Na ficção, o autor introduz uma dimensão “crítica «dentro» de la creación” (PAZ 1990: 56-57) em:

- a) *DR* (BNP Esp. E22/21), através do debate estético ali instalado;
- b) “Pois” (BNP Esp. E22/16) com a implícita crítica aos editoras e críticos¹³¹;
- c) “Coisas do Gualtério” através da paródia em torno da perseguição ao manuscrito do narrador-personagem;
- d) “Ao senhor Alves” (BNP Esp. E22/18)¹³² com a ironia aplicada ao escritor subversivo e seu leitor;
- e) “poética” (BNP Esp. E22/15, *CGT*) e a recusa de ser escritor dentro do conceito convencional que implica extensão;

‘It doesn’t reproduce Nature; it is Nature’ ‘The painter doesn’t think, he knows’ etc., etc. ‘Art is not, not not not...’” (ROSENBERG 1994: 32).

¹³¹ “Que esquisitice a do Simões, / que beleza de antiguidade a do Tareco / e aí vamos nós / bebendo, sapientes, nos salões / da Natália... / e viva a PORTUGÁLIA / que, no Brasil, edita e propaga o Alves de Arganil” (“Pois”, BNP Esp. E22/16).

¹³² “Mas afinal o que é que isto quer dizer? Palhaçadas, incongruências, subversões, uma asneira pegada é o que é. E depois chamam-lhes escritores! Afinal em que mundo vivemos nós? – e o senhor Alves fechou este livro, enojado e já confortavelmente instalado em frente ao televisor” (“Ao senhor Alves”, BNP Esp. E22/18). Este texto é autógrafo e está escrito no verso de versão dactiloscrita de “Transferências” (NCG).

- f) “KGB ataca ao entardecer” (BNP Esp. E22/15, *CGT*) pela paródia ao cânone literário estabelecida através de um “escritor russo fugido à perseguição que leu Camões¹³³, o doutor Augusto de Castro e o doutor França. Extraordinários. Os maiores. Quando fugi, resolvi logo vir para aqui”;
- g) texto sem título que funciona como prólogo de “O bode imarcescível” (BNP Esp. E22/15, *CGT*) devido ao exercício paródico da escrita que tem como ponto de partida o uso de um adjectivo e com a particularidade de tornar o leitor numa testemunha activa do seu processo de escrita¹³⁴;
- h) “Pôr-do-sol” (BNP Esp. E22/15, *CGT*) devido à profissão que implica “escrever a metro” para “magazines de pequeno suspense¹³⁵, ganhando uma forma de existir por vezes desagradável”;
- i) “Regressos” (BNP Esp. E22/26, *NCG*) e “As portas” (BNP Esp. E22/26, *NCG*), novamente incidindo no conceito de escritor;
- j) “Coisas da literatura” (BNP Esp. E22/26, *NCG*) que se relaciona com a “poética” da primeira colectânea e com a discussão em torno do conceito de literatura decorrida em *DR*.

A disposição das peças que compõem a *engrenagem* endenta-se de modo a mantê-la em pleno funcionamento como demonstram, além dos exemplos referidos, a remissão intertextual dentro e fora das colectâneas. É o caso de “Meu sócia, o general” cuja frase “civilização ocidental, cristã e livre” remete para o texto “Livre, cristã,

¹³³ Camões é o móbil através do qual se parodia o cânone de forma insólita quando “o escritor russo, o intelectual soviético procurando abrigo em Camões” pede um bife “à Camões” e lhe respondem: “- À Camões? – espantou-se Bernardino.

- Sim, só com um ovo – explicou o soviético, enfadado.

- Vê-se que conhece de literatura – comentou o Gutierrez que, desconfiado, ficara na mesa a ver como iam as coisas” (BNP Esp. E22/15, *CGT*).

¹³⁴ “Já não sou criança e não quero deixar este mundo sem o usar pelo menos uma vez. É um vocábulo realmente impraticável, verão, mas mesmo assim vou usá-lo. Imarcescível. Aí está! Espantoso, não acham?” (BNP Esp. E22/15, *CGT*).

¹³⁵ A propósito da menção ao suspense, acrescentamos que “Degrau”, de MHL, apresenta-se com características deste tipo e é publicado numa revista de Banda Desenhada (*Visão para uma nova banda desenhada portuguesa*, N.º 5, 1 de junho de 1975, p. 10).

ocidental” (CGT, BNP Esp. E22/15) e que, ainda, parece versificar-se em *LVP*, última obra publicada em vida pelo autor:

*Lisboa é mesmo capital
cristã europeia ocidental
(...)
da amiga europeia ocidental*

Apesar da poética da narrativa implícita e da recusa dos géneros literários consagrados, MHL não deixa de reflectir sobre eles, exercitando-os e misturando-os, isso acontece porque a componente crítica é parte integrante da composição. Além disso, nesse exercício, fica demonstrado que os géneros literários não passam “de moldes exteriores ao artista – de formas catalogadas” (MOURÃO-FERREIRA 1948: 57) dos quais MHL tenta libertar-se.

Não é descabido recuperar o paralelismo geométrico que David Mourão-Ferreira estabelece para se referir aos géneros literários: sendo o factor tempo/duração o traço distintivo do modo como cada autor se relaciona com eles e daí resultar a sua opção. Assim, o “momento” é identificado “por um ponto” e “a sucessão histórica, o evoluir, por uma linha” (MOURÃO-FERREIRA 1948: 57). Na relação estabelecida entre autor e tempo se monta uma diversidade de “combinações” possíveis entre os géneros literários e esse resultado significa “a forma particular” de um autor “apreender o tempo e o traduzir” (MOURÃO-FERREIRA 1948: 57). No conjunto de combinatórias em torno dos géneros literários puros e canónicos executadas por MHL podemos observar a demonstração da *engrenagem de produção* em funcionamento.

No uso da expressão “linha evolutiva” (“Está na vontade de cada um publicar os poemas que entende” [*incipit*], BNP Esp. E22/83), por parte de MHL, parece concentrar-se a *evolução* implicada por Mourão-Ferreira na relação entre a escolha de um género específico por parte de um autor e sua relação com o tempo.

A “linha evolutiva” afirmada por MHL demonstra uma particular relação com o tempo no qual o autor produziu, entre outras coisas, poemas: “Nos poemas que aqui se leem, agarrados entre vários desde 1948 – época em que o autor se dizia surrealista – até 1956 – época em que tal já não se diz”. Tal facto demonstra “ritmos vitais particulares” e “o fôlego” próprio de MHL e é possível que estes coexistam “no mesmo

indivíduo, consoante épocas e natureza de sensações” (MOURÃO-FERREIRA 1948: 57). Acrescentamos que o labor em torno dos géneros operado por MHL põe em marcha o funcionamento da *engrenagem*, pois não se trata apenas de uma questão formal e conceptual, mas da demonstração da relação pessoal do autor com o tempo e com a sua contemporaneidade da qual provém uma função crítica imanente.

O espartilho imposto pela genologia literária faz com que MHL, através da corrupção e alternância operada entre poesia e prosa essencialmente, monte a sua *engrenagem de produção*. Se o homem se “desenvolve no tempo” e “cada género literário tem o seu tempo próprio” (MOURÃO-FERREIRA 1948: 57), então a “linha evolutiva” vai demonstrar que o autor possui várias formas de “apreender o tempo” e de o “traduzir”. A análise que faz dos seus poemas quando destaca a “linha evolutiva”, aliada ao jogo que executa com o exercício dos géneros literários, demonstra que a sua “atitude lírica” (MOURÃO-FERREIRA 1948: 57) prevalece no uso alternado e misto entre poesia e prosa, privilegiando sempre uma extensão curta, conforme se demonstra nas expressões: “não sou capaz de mastigar a prosa”¹³⁶, “Aí te vai a minha versão da História da tentação do Pêro. É curta e exacta. Que queres, querida, nunca fui capaz de escrever histórias bonitas!” (DE, p. 281), “Acontece que não tenho nada caudaloso, sou curto, como já deve ter notado” (BNP Esp. N5/4229) ou no desejo de “poder usar o meu sistema de escrita quase sintética” (DE, p. 310).

Porém, a mistura genológica operada não é inovadora, pois trata-se de algo proveniente do Romantismo¹³⁷, o que MHL faz é consolidá-la com a intervenção de uma componente crítica e, também, teórica acerca dos mesmos; formula o seu próprio conceito de estética porque *não aceita* “estéticas que só servem uma sociedade que se serve delas para nos envenenar” (DE, p. 134) e redige uma crítica sobre o conceito de arte moderna. Todos esses elementos têm em comum o facto de serem peças

¹³⁶ “Estou muito chateado” in *Suplemento Literário do Diário de Lisboa*, 5 Abril 1973. Disponível em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06817.167.26322#!23> consultado a 2 novembro 2020.

¹³⁷ “El romanticismo mezcló los géneros. El simbolismo y la vanguardia consumaron la fusión entre prosa y poesía. (...) La mezcla de los géneros y su final abolición desembocó en la crítica del objeto de arte. La crisis de la noción de obra se manifestó en todas las artes pero su expresión más radical fueron los *ready-made* de Duchamp. (...) Su gesto es una crítica, no del arte, sino del arte como objeto. Desde el romanticismo la poesía moderna había hecho la crítica del sujeto. Nuestro tiempo ha consumado esa crítica. Los surrealistas otorgaron al inconsciente y al azar una función primordial en la creación poética. (...) La obra no es un fin en sí ni tiene existencia propia: la obra es un puente, una mediación.” (PAZ 1990: 222-223)

integrantes da *engrenagem* cuja “linha evolutiva” se compõe por “uma aparente falta de unidade” ou “incoerência” (BNP Esp. E22/83).

A mesma ideia de evolução ou reajustamento é apresentada na frase:

(...) a Arte, como obra humana e não divina, tem de evoluir ou, pelo menos, modificar-se, adaptar-se ao meio ambiente e aos desejos e ambições do homem.
(BNP Esp. E22/77)

Convém notar que a questão dos géneros não se esgota num critério meramente formal que concerne ao campo da literatura: para MHL a problemática insere-se na necessidade de alargamento dos códigos semióticos (nomeadamente, no convívio entre palavra e imagem). Isso é demonstrado nas suas composições ficcionais e nas poéticas que estabelece para estas, na fusão entre verso e prosa, ou nos textos teóricos e em algumas cartas que funcionam como manifestos, sendo exemplo a discussão em torno do género romance na correspondência trocada com Isabel. Aliás, também na acção decorrida em *DR* se abre espaço à discussão em torno do género romance.

O interior da ficção contém uma vertente pedagógica incutida pelo autor. No caso de *CGT* e *NCG*, por exemplo, o modo de olhar para a realidade constitui uma espécie de ver às avessas e esse exercício da dimensão crítica confere à *engrenagem* uma vertente moderna, na medida em que:

La tradición moderna borra las oposiciones entre lo antiguo y lo contemporáneo y entre lo distante y lo próximo. El ácido que disuelve todas esas oposiciones es la crítica. Sólo que la palabra crítica posee demasiadas resonancias intelectuales y de ahí que prefiera acoplarla con otra palabra: pasión. (...) el cambio perpetuo es su principio.
(PAZ 1990: 21-22)

A componente crítica está inserida na criação e denota um modo de olhar para o mundo aliado a uma preocupação pedagógica:

eu acho cada vez mais difícil comunicar através da poesia. Comunicar, ou antes, dizer às pessoas o que quer que seja que valha a pena. Que as informe. As previna. A prosa, quanto a mim, é um veículo mais eficiente. Daí a minha opção. O que não quer dizer que não se continue a escrever poesia¹³⁸.

¹³⁸ “Estou muito chateado” in *Suplemento Literário do Diário de Lisboa*, 5 Abril 1973. Disponível em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06817.167.26322#123> consultado a 2 novembro 2020.

O autor está a declarar que procura construir, agora através da prosa, uma linguagem capaz de estruturar um processo de comunicação entre os materiais produzidos e quem os recebe. A prosa é “um veículo mais eficiente” porque ultrapassa o poético na sua condição nuclear de tentar fixar o momento, porém, o cultivo da poesia permanece porque o autor, enquanto poeta no sentido contemporâneo do conceito¹³⁹, é aquele que entende todas as linguagens e códigos e usa-os de modo a servir uma forma de comunicar. A preferência pela prosa, representante do “elemento moderno: la crítica, el análisis” (PAZ 1990: 58) – não anula, contudo, a permanência da poesia: “reservemos a nossa íntima loucura de viajar-de-olhos-fechados e deixemos que fique sempre um pouco de poesia indecifrável” (DE, p. 183).

Aliás, a escolha de uma em detrimento da outra não significa que cada uma se encontre estanque no seu compartimento, facto demonstrado nos *CGT* e *NCG*, bem como na resposta dada por MHL quando é questionado sobre as “fronteiras entre poesia e prosa”: “não existe diferença, não existem fronteiras” (BNP Esp. E22/210)¹⁴⁰. A verdade é que é igualmente fácil escrever em verso ou em prosa e, por isso, o autor pode com a mesma destreza redigir “Se é um poema não é um poema” ou “Anti-provérbio”. No primeiro caso, a conjunção “portanto” é usada sem qualquer sentido porque a consequência que prevê é uma negação:

¹³⁹ MHL é um contemporâneo de acordo com a formulação do conceito estabelecida por Agamben: “O poeta - o contemporâneo - deve manter fixo o olhar no seu tempo (...) para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. Mas o que significa “ver as trevas”, “perceber o escuro”? Uma primeira resposta nos é sugerida pela neurofisiologia da visão. O que acontece quando nos encontramos num ambiente privado de luz, ou quando fechamos os olhos? O que é o escuro que então vemos? Os neurofisiologistas nos dizem que a ausência de luz desinibe uma série de células periféricas da retina, ditas precisamente off-cells, que entram em atividade e produzem aquela espécie particular de visão que chamamos o escuro. O escuro não é, portanto, um conceito privativo, a simples ausência da luz, algo como uma não visão, mas o resultado da atividade das off-cells, um produto da nossa retina. Isso significa, se voltarmos agora à nossa tese sobre o escuro da contemporaneidade, que perceber esse escuro não é uma forma de inércia ou de passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade particular que, no nosso caso, equivalem a neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes.” (AGAMBEN 2009: 62-63)

¹⁴⁰ Trata-se do artigo “O diálogo em 1972”, Suplemento *Artes & Letras* do jornal *República*, 12 de dezembro de 1972, p. I-XI. (BNP Esp. E22/210)

Portanto

*eu sei que existo dentro deste poema
e, no entanto,
eu não sei a existência deste poema
("Se é um poema não é um poema", BNP Esp. E22/7)*

Se o título serve para negar a existência do próprio poema e brincar com as formas também para as negar, o caso de "Anti-provérbio" trata de relatar um episódio ocorrido a MHL. A partir do momento em que é narrado adquire a "forma de estorinha" porque, para o autor, "é a maneira" que lhe é "mais fácil de contar as coisas":

*Usando o direito que lhe é conferido pelo provérbio, o Gato estava muito bem escondido atrás da porta, com o rabo de fora.
Passou o Cão. Viu aquilo e disse:
- Olha uma salsicha! – E zás, deu-lhe logo uma dentada.
- O senhor não vê que isso é o meu rabo?! – informou o Gato, abespinhado.
- Ora essa, - retorquiu o Cão – quem tem uma salsicha com um gato na ponta, não a põe de fora. – E seguiu o seu caminho.
Donde se vê que a verdade deverá ser: rabo escondido com gato de fora.
("Anti-provérbio", BNP Esp. E22/16)*

Até os títulos escolhidos para as duas composições que aqui convocamos são sintomáticos da necessidade que o autor tem de brincar com os géneros e tipologias, apesar de privilegiar uns em detrimento de outros, consoante a sua prelecção.

Alguns anos depois, a mesma ideia continua a ser defendida em carta a Carlos Eurico da Costa, a quem envia alguns "casos":

*Respeitável gigante, assim vai a vida. Portanto, não há qualquer diferença entre aquilo que os sábios chamam poesia e o que os mesmos chamam prosa. É apenas um mesmo espaço num tempo paralelo. Velocidade concentracionária, digamos, aí vai. Manda. Abração a vocês, pequenos bruxos caseiros.»
Prosa, poesia, «non sense»: a breve selecção de «casos» que reproduzimos defende-se por si.¹⁴¹*

¹⁴¹ Retirado de recorte de imprensa com notícia sobre a morte de MHL no qual é mencionado um projecto que tinha com Carlos Eurico da Costa: «O projecto dos 'textos paralelos' surgiu em 1978. Foram permutados cerca de 20 textos de cada lado. Havia um título provisório: 'Provocatório'. Resolvemos não nos encontrarmos. Só por telefone e carta. Era um estímulo, em forma de provocação um ao outro, uma emulação que nos levava a escrever estas 'histórias' – 'casos', como diria o MHL, ao jeito dos 'Gins Tónicos'. Não se publicará» (BNP Esp. E22/324, 1980). MHL terá enviado ao amigo uma carta, da qual se usa o excerto citado, onde seguiam como anexo alguns dos seus textos ou "casos".

Novamente em causa está a inexistência de fronteiras, ambas são o “mesmo espaço” embora num “tempo paralelo”. A “velocidade concentracionária”, ou seja, da mistura ou acto de concentrar prosa e poesia resultam “casos”, como chega a ser intitulada a colectânea *CDG*.

MHL privilegia a noção de prosa para comunicar, como foi explícito, embora nunca abandone a prática de prosa e poesia, alternando, sendo a primeira facilitadora do processo de comunicação.

II. *A arte, como obra humana e não divina, tem de evoluir*

Ao olhar retrospectivamente para a ideia de modernidade no roteiro de produção autoral, podemos afirmar que, ao rever a tradição, o autor constrói a sua modernidade e que essa revisão recai no trabalho sobre os géneros literários. Isso implica uma ideia de mudança subjacente¹⁴², algo que se reflecte bem na “linha evolutiva” afirmada pelo próprio MHL pois “a arte, como obra humana e não divina, tem de evoluir, ou, pelo menos, modificar-se, adaptar-se aos desejos e ambições do homem” (BNP Esp. E22/77).

O conceito de tradição é revisto também num sentido de o deslocar do seu sentido canónico, retirando-lhe toda a sua estaticidade. Em certa medida, MHL acaba por tornar a tradição num *conceito móvel e adaptável* com a sua *engrenagem de produção*, praticando a ideia de tradição como “algo de completamente vivo, algo extraordinariamente mutável” (BENJAMIN 2012: 68).

¹⁴² Conforme afirma Octavio Paz: “La idea del cambio, más que los cámbios mismos, fue el fundamento de la poesía moderna: el arte de hoy debe ser diferente del arte de ayer” (PAZ 1990: 221) e, de igual modo, o confirma a expressão de MHL quando afirma que “a arte é moderna, de facto, porque é feita hoje” (BNP Esp. E22/77).

Ao pensar sobre as questões de fundo, MHL ergue uma postura crítica para com o seu tempo, a sua contemporaneidade¹⁴³, pois com esta constitui:

uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela.
(AGAMBEN 2009: 59)

Nesse sentido de contemporâneo e detendo uma posição crítica, MHL elabora uma revisão crítica da tradição¹⁴⁴ que cria o seu próprio sistema de funcionamento, a sua linguagem e daí resultam os objectos concebidos no âmbito da *engrenagem de produção*. A demonstração desse processo de revisão executado é evidente quando o autor retoma a tradição como ponto de partida para chegar a uma redefinição do conceito de arte moderna.

A *engrenagem de produção* sustenta-se numa fundamentação crítica justificada a partir da negação (postura crítica e moderna), construindo *conceitos móveis e adaptáveis*, passando pela análise da tradição e chegando à construção da sua máquina de fazer sentido:

*A Arte é moderna de facto, porque é feita hoje, porque vibra dentro das necessidades actuais (...). Éssa é a tal Arte Moderna. ~~Marca a época e a vida~~ é uma época amarga, dura, mas actual. Mas não será também Arte Moderna o génio de um Miguel Ângelo ou dum Fídias em relação aos seus contemporâneos? Não foi «El Greco» um precursor e um escandaloso modernista do seu tempo. Oh! Meu Deus! Quando Rodin arrancou o seu «Pensar» e sofreu a composição da «Torre do Trabalho», quando êle punha todo o seu extraordinário esforço no trabalho ¿como foi recebido? Puff... um «modernista»; Puff... um reles inovador. Sim, um «modernista», sim um reles enovador e foi o grande, o genial Rodin!! É Picasso?, perguntarão os críticos ferozes com ar triunfante. Sim, é Picasso? Aí está, todos se atiram a êle porque não o compreendem.*¹⁴⁵
(BNP Esp. E22/77, 1946)

¹⁴³ “Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e aprender o seu tempo.” (AGAMBEN 2009: 58)

¹⁴⁴ Através do uso dos *conceitos móveis e adaptáveis*, MHL consegue redireccionar o conceito de tradição e, através da sua composição, demonstra como o faz. Aliás: “The results of original creation or discovery stand in the stream of tradition. They become point of redirection of the line of tradition, retaining some elements of the tradition, diminishing the prominence of others and introducing novelty as well.” (SHILS 1971: 144)

¹⁴⁵ Transcrito de acordo com a ortografia do autor.

A arte moderna é aquela que se faz “hoje”, sem invalidar a que foi feita por Miguel Ângelo e todos os que são apresentados como exemplos. Aliás, no mesmo texto, o autor reflecte sobre Picasso enquanto produtor de “arte actual”:

A arte de Picasso é a arte de todos os verdadeiros artistas, de todos aqueles que procuram encontrar no mundo aquilo que ele é: deformado, retorcido, azêdo [sic], escuro mas verdadeiro. A arte de Picasso é a verdadeira arte actual.

Ora, todos os nomes apontados por MHL podem ser considerados produtores de arte moderna quando comparados com os seus contemporâneos¹⁴⁶.

A correspondência com as “necessidades actuais” dos artistas, seja qual for a época na qual se inserem, comporta uma grande dose de incompreensão que conduz ao facto de ser considerado pela crítica como “modernista” ou “reles inovador”. Aqui surge o crítico “feroz” que aponta o dedo ao que não compreende e que é, também, no contexto da Arte Moderna em sentido canónico, a entidade competente por instituir o valor a atribuir ao novo¹⁴⁷. O artista apenas exterioriza as “imagens e sobreposições de ideias que nada têm de reais” (BNP Esp. E22/77), pois a arte já não trata de descrever ou imitar o real. A obra de arte torna-se na “puente” ou “mediación” (PAZ 1990: 223), em suma, na comunicação que MHL pretende estabelecer.

¹⁴⁶ “Everyone knows that the label Modern Art no longer has any relation to the words that compose it. To be Modern Art a work need not be either modern nor art. (...) It has nothing to do either with the period when a thing was made nor with the intention of the maker” (ROSENBERG 1994: 36).

¹⁴⁷ “Through Modern Art the expanding caste of professional enlighteners of the masses (...) informs the populace that supreme Value has emerged in our time, the Value of the NEW, and that there are persons and things that embody that Value. This Value is a completely fluid one. (...) The only thing that counts for Modern Art is that a work shall be NEW (...).” (ROSENBERG 1994: 37)

III. *Diapasão-romance*

1) Arte moderna

A ideia de incompreensão perante as “necessidades actuais” dos artistas está na voz de Marcus, o “pinta-monos” de *DR*, que pinta “coisas abjectas” aos olhos do seu amigo António. Marcus defende que as suas pinturas não são “abjectas” porque exteriorizam as suas ideias:

- Sim, pintando sempre estas abjectas coisas, como tu lhe chamas. Só há uma diferença: é que elas, para mim, não são abjectas. São talvez essas mesmas que tu andas à procura por todos os lados sem encontrar. (...) Ao passo que tu procuras alguma coisa que crês que deve existir, alguma coisa nova, alguma coisa que te dê as sensações necessárias a preencher a tua vida vazia, eu, o pinta-monos dos bonecos abjectos encontrei essa coisa; simplesmente não consigo realiza-la como desejaria e aí está o meu sofrimento e, por vezes, a razão de não acreditar nela. Eu, de facto, encontrei as sensações, cerebralizei-as e tento agora exterioriza-las com côres. Sim, o que faço não são coisas abjectas mas sim coisas por vezes incompreensíveis para os outros. É que me interessa que os outros compreendam ou não aquilo que faço? Não me interessa nem o desejo sequer. Seria o mesmo que querer que alguém entrasse dentro de mim e andasse por cá a vasculhar os meus sentimentos e os meus desejos íntimos. Bem me importo eu com os outros! Olha, quando preciso de ganhar dinheiro (...) faço um retrato lambidinho ou uma pinturinha engomada, e pronto. Mas isso não é meu; sou eu que faço, mas não é meu. E também, muitas vezes, lhes vendo estes tais monstros ignobeis. Eles não percebem e, por isso mesmo, pagam bem. São «snobs» e cretinos, graças a Deus, o que é magnífico. Quem é que havia de encher a barriga ao artista se não houvesse o «snob» cretino e estúpido, cheio de «massa» e de arrotos? Os que entendem, êsses raramente podem comprar ou oferecer jantares bem servidos e regados. Sim, por tudo isto é que eu faço as tais abjectas coisas. São as únicas que acho valerem a pena ser feitas.¹⁴⁸
(BNP Esp. E22/21)

As “coisas abjectas” são sinónimo de “coisas por vezes incompreensíveis para os outros”¹⁴⁹ ou “monstros ignóbeis” mas, na opinião de António, representam o que podemos aproximar da mudança de paradigma na pintura moderna, ou seja, a “eliminação da representação do objectivo” e a própria “eliminação da significação” (SEDLMAYR 1959: 27). Outros apontamentos de MHL seguem a mesma linha de raciocínio da sensação em detrimento da significação: “um quadro pode ser apenas um

¹⁴⁸ Transcrito de acordo com a ortografia do autor.

¹⁴⁹ “Está-se habituado, cá por casa, a chamar surrealista a qualquer senhor que pinte umas coisas mais ou menos incompreensíveis se bem que aparentemente agradáveis de mirar, que publique umas coisas curiosas e engraçadas que à primeira vista (e muitas vezes à segunda e até à terceira) ninguém percebe lá muito bem, mas que enfim..., que por vezes diz coisas extravagantes (mas nunca mal soantes) e que, é claro, se comporta perante a chamada sociedade com uma certa dose de originalidade comedida, simpática e até apetecível” (1949, BNP Esp. N3/6).

amontoado de traços e cores [sic] mas tem que fazer sentir qualquer coisa, doutra maneira não é um quadro” (BNP Esp. E22/18) ou:

se o artista está autorizado pelo publico burguês a pintar uma árvore ou uma casa como êsse publico a vê, também deve estar autorizado a pinta-las como êle, artista, as vê ou imagina. Porque é que o artista não pode fugir da realidade vulgar e falsa, para entrar no simbolismo de ideias ou de sensações? Porque é que o artista tem de estar amarrado a conceitos que se estabeleceram como certos apenas porque são antigos? Não, nada disto está, nem pode estar certo.¹⁵⁰
(BNP Esp. E22/77)

O artista deixa de representar o mundo na sua arte, em vez disso, privilegia a imaginação e reproduz aquilo que pretende. Dessa percepção emerge uma arte concebida com recurso à amplitude permitida pelo uso de *conceitos móveis e adaptáveis*, nomeadamente conferindo ao conceito de estética um sentido diferente do consagrado.

Nessa lógica de endentação das peças da engrenagem, *DR* (BNP Esp. E22/21), além de estar relacionado com “Para uma melhor compreensão da chamada «Arte Moderna»” (BNP Esp. E22/77), remete para o “Manifesto do sobreporismo” (BNP Esp. E22/18). Podemos considerar que o discurso de Marcus responde ao apelo estético defendido no manifesto: “faça-se arte anárquica, arte absurda, criem-se alucinações ou pesadelos mas reproduza-se a sensibilidade e a criação cerebral”.

Ao exteriorizar as suas “sensações” cerebralizadas, Marcus está a responder à “associação do íntimo com o exterior” e à “desumanização do belo” prescritas pela estética sobreporista, levando-nos a afirmar que a ficção ensaia o fôlego teórico. Os *conceitos móveis e adaptáveis* trabalhados nos vários documentos que compõem o roteiro estão combinados e são engrenados no debate estético instalado em *DR*. A cadeia de interdependências está presente no romance, no manifesto e no contributo do autor para a renovação do conceito de arte moderna¹⁵¹:

Tudo o que nós homens sentimos tem que passar por uma transformação cerebral para poder ser exteriorizado. (...)

¹⁵⁰ Transcrito de acordo com a ortografia do autor.

¹⁵¹ Recorde-se que MHL traduz *A revolução da arte moderna* de Hans Sedlmayr, em 1959, para a editora Livros do Brasil.

Isto mesmo se sente na nossa estética plástica. Porquê voltamos nós à procura da sensibilidade primitiva e pura? Apenas por uma cerebralização. Não é uma necessidade que nos faz lá ir, é uma conveniência de forma. A revolução, em arte, ressent-se actualmente dum excesso de lógica raciocinada. Apenas o surrealismo nos dá margem à exteriorização do sub-consciente [sic]. (...) A liberdade de reacções humanas só pode ser plenamente atingida quando se realiza a completa liberdade cerebral. (...) Realizar, só quando a totalidade do nosso ser vibre em conjunto com a obra.
(“Hoje pude verificar bem quanto a vida está desumanizada” [incipit], BNP Esp. E22/18, 4 outubro 1947)

Ora, este texto caracteriza a necessidade do autor à época, e, por isso, deve ser lido no contexto da “linha evolutiva” descrita pelo próprio.

2) Pintura

O texto de MHL sobre arte moderna tem eco na acção de *DR*, ou vice-versa, pois não sabemos se o romance é escrito antes ou depois do texto teórico. À medida que o debate estético vai avançando, o romance ocupa-se da discussão em torno do conceito de arte aplicado à pintura, tal como em “A actividade do pintor” (“A actividade do pintor não é, como certos críticos vindos duma aristocracia” [incipit], BNP Esp. E22/54) que opõe dois tipos de pintor: o que obedece aos seus desejos de exteriorização de sensações e o que pinta “retratos lambidinhos” para poder subsistir financeiramente.

António lança a provocação a Marcus:

Já sabes que a Arte – essa coisa que vocês fazem ou dizem fazer – não me interessa absolutamente nada. Tanto me faz que seja Fídias, Miguel Ângelo, da Vinci, Picasso ou um pintor de paredes. Ora, meu velho, é tudo o mesmo! Uns fizeram isso a que se chama magníficas esculturas e retratos; e outro pinta coisas abstractas, intelectuais, e o outro besunta as paredes da minha casa com alva e de estuque, cal ou óleo. Para que é que serve isso, não me dirás? Ainda o único em que encontro certa utilidade é no besuntador de paredes. O resto são «fósquinhas», brincadeiras que não me interessam. Pelo menos não me dão nenhuma sensação nova, não sinto nada de violento nem de excitante. Para ter reproduções mais ou menos parecidas das coisas, costumo usar a minha máquina fotográfica que já tem feito magníficos grupos depois das fartas almoçaradas. No entanto deixo-te à vontade com a tua querida Arte e

*desejo-te que ela te dê aquilo que eu há tanto tempo procuro: alguma coisa de novo
nêste mundo tão vulgarsinho e insípido.*¹⁵²

A propósito de “sensações novas” a questão não se cinge à pintura, basta recuperar um poema de MHL no qual surge um “poeta de sensações” (“Independência” BNP Esp. E22/11):

*Eu
não procuro
rimar a palavra.
quero rimar,
quero jogar
com o sentimento,
fazê-lo vibrar.*

*Eu
sou poeta
não de frases
mas de sensações.
Quero modelar
ideias,
não aspiro
enquadrar
expressões.
Desejo
divagar
por tudo que me atrai.
Não quero enjaular
ondas de beleza
em métodos
arcaicos,
prosaicos.*

*Para quê
arrumar curvas
vagabundas
no soneto
ou acorrentá-las
à quadra
e ao terceto?*

*Deixem
as curvas alargar,
delirar.
Deixem-nas
ampliar
as suas cores,
deixem-nas voar.*

¹⁵² Transcrito de acordo com a ortografia do autor.

Por isso
eu quero rimar
com tudo que vejo
e sinto.
Não me interessam
as razões.
Rimo
com côres [sic],
com ideias,
movimentos,
sensações.

A arte em geral e a pintura em particular não dão a António (DR) nenhuma “sensação nova”, sendo esta condição fundamental para que a função estética se cumpra. A mesma ideia se repete em outro texto de MHL:

Um quadro pode ser apenas um amontoado de traços e cores mas tem que fazer sentir qualquer coisa, doutra maneira não é um quadro, não é arte, mesmo que o assunto seja magnífico e a realização perfeita (...).
 (“Um café tem qualquer coisa de intrinsecamente revolucionário no ambiente” [incipit], BNP Esp. E22/18)

Esta comunicação estabelecida entre as várias peças de *engrenagem* mantém uma cadeia de relações que é constante, as composições convocam-se entre si.

3) *Diapasão-romance: “prólogo”?*

A linguagem da ficção amplifica a reflexão teórica produzida pelo autor e é, por isso, colocada no discurso das personagens, sendo exemplo o texto que tratamos como “prólogo” de DR, a abertura que o seu final potencia (“Atirei os sapatos para um canto, as calças para outro. E adormeci. Pôça [sic], que estava calor. Adormeci”) permite várias possibilidades de leitura¹⁵³. O adormecer do narrador-personagem pode atribuir aos

¹⁵³ Martuschelli publica o que analisamos como “prólogo” de DR (“Comecemos com a descrição [sic] da noite” [incipit], BNP Esp. E22/18) junto ao que denominamos “poética do romance” (“Isto de escrever um romance” [incipit] BNP Esp. E22/18) e transcreve-os em conjunto (MARTUSCHELLI 2019: 657-661), sem estabelecer qualquer relação com DR que, de resto, é designado por novela e publicado num volume dedicado à ficção do autor (MARTUSCHELLI 2017: 625-683). A escolha da autora legitima-se no facto de as duas folhas que compõem a “poética” possuírem a mesma cota do texto que optámos por tratar como

eventos narrados uma premissa para enquadrar o debate estético ampliado em *DR*. O modo como encaixa no tema central de *DR* e o facto de introduzir a questão da arte através das personagens que gravitam em torno deste universo contribuem para a validação do “prólogo” enquanto tal.

O debate estético (arte, pintura, literatura, música) é semelhante em ambos os textos (“prólogo” e *DR*), são escritos a lápis com uma caligrafia similar, bem como grande parte do conjunto agrupado sob a mesma cota e com data de 1947 (BNP Esp. E22/18). Além disso, em ambos existe um Alberto – pintor no “prólogo” e “escritoreco socialista” em *DR* – e a personagem descrita no “prólogo” com “ar vago” sem nunca ser apresentada pelo nome poderia corresponder a Marcus, o pintor do romance com um “aspecto vulgar” que “tanto podia ser um artista como um caixeiro viajante”.

A referência a uma “preleção sobre arte” iniciada por Carlos no “prólogo”, em jeito de provocação a Alberto, lembra os incitamentos de António a Marcus em *DR*:

O Carlos tinha dado início nesse momento a uma preleção sobre arte, pois tem sempre o costume de falar sobre assuntos que não percebe. E dizia nessa altura todo alucinado por cima dos braços da cadeira, torcendo-se para me ver bem:

- Tu, Alberto, é que podes dizer e afirmar com conhecimento de causa se isto a que «êles» [sic] (o «êles» [sic], no Carlos, é sempre ofensivo) chamam Arte Moderna é ou não uma borracheira.

(BNP Esp. E22/18)

O conceito de arte moderna não é desenvolvido neste momento inicial do “prólogo”, mas o mote é lançado recuperando “Para uma melhor compreensão da chamada «Arte Moderna»” (BNP Esp. E22/77) e funcionando como ponte para a

“prólogo”, facto que obedece ao critério de organização dos documentos no Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea da Biblioteca Nacional de Portugal. No entanto, a cota BNP Esp. E22/18, contém um grande número de documentos agrupados na série manuscritos do autor (compostos por prosa, poesia, teatro, manifesto, alguns textos teóricos, estes últimos publicados por Martuschelli enquanto diário, devido ao registo datado que antecede cada fragmento), ou seja, a partilha de cota entre o “prólogo” e a “poética” não significa que um texto complementa o outro. A nossa proposta de leitura define os textos como “poética” e “prólogo” unindo-os a *DR*. As diferentes opções de leitura parecem comprovar o facto de os materiais se prestarem a relações de complementaridade entre si, além de poderem ser conjugados de formas diferentes por se endentarem como peças de uma engrenagem. Aliás, expressões como “ligeira sonolência”, “tudo era vago”, “atmosfera de calor”, “o que eu tinha era calor e sonolência” ou “a noite estava a entrar-me na cabeça, a sonolência e o calor não me deixavam pensar” contribuem, ainda, para validar a hipótese de que a acção do romance se insira no seguimento da crítica de arte lançada no que definimos como “prólogo”, uma vez que é amplamente tratada no debate estético que se estende à pintura, literatura e música em *DR*.

passagem ao tema na acção de *DR*. O desenvolvimento desta questão contribui para a ideia de complementaridade entre os dois textos. Para o mesmo argumento colaboram, ainda, a existência de um pintor (Alberto) com um amigo que o provoca (Carlos), tal como Marcus (o pintor em *DR*) e seu amigo António. A pintura é tema central em ambos e, no caso do “prólogo”, o narrador-personagem Alberto descreve-se:

Eu não queria empregos – para quê se, a pintar, ganhava o bastante para não fazer nada e passar conscienciosamente fome três vezes por semana!

Já Marcus (*DR*) inicia a acção com uma crise pois não consegue pintar o que deseja, embora afirme: “quando preciso de ganhar dinheiro faço um retrato lambidinho ou uma pinturinha engomada”, acrescentando que o “snob cretino e estúpido” é quem “enche a barriga ao artista”. A ideia do pintor que se apresenta como “artista”, em clara oposição ao “snob”, é relacionável com “Fui ao meu enterro” (BNP Esp. E22/23):

(...) um chato pinta-monos com a mania que é artista. Vive metido num «atelier». (...) É um famosito [sic] de trazer por casa aquele idiota do Valadares, com todos os seus quadros de títulos obtusos que êle [sic] vende por preços [sic] ignobilmente elevados a snobs que de Arte¹⁵⁴ ~~não percebem nada~~.

A expressão usada é exactamente igual à de António para descrever Marcus (*DR*) constituindo mais um exemplo da relação partilhada entre os vários materiais que funcionam como peças de uma *engrenagem*. Além disso, a temática presente no excerto é semelhante à de “Livre, cristã, ocidental” (BNP Esp. E22/15, *CGT*): onde se parodiam as obras de arte de autor e seus preços exuberantes:

Era raro o dia em que não vendia uma meia dúzia de frutas, quase sempre dos mais procurados autores. (...)
Realmente Capristano era caro mas ninguém discutia o preço. Valia e vendia-se bem.
Pois se ainda há dias me dizia o doutor Lesoto, o conhecido crítico:
– Meu caro, ontem, em casa do Gualtério, havia uma maçã e dois abrunhos de Júlia Jardim que eram um regalo.

¹⁵⁴ O texto tem uma nota de rodapé: “(3) percebem tanto como eu da cultura da beterraba”.

Neste caso, parodiam-se as obras de arte de autor e seus preços exuberantes, pelo simples facto de terem uma assinatura.

4) Conceito de artista e pintor

O conceito de artista também aparece várias vezes no roteiro de produção autoral e apresenta-se como peça fundamental na produção da *engrenagem*, sendo referido muitas vezes em *DR* e, de igual modo, disperso por entre vários fragmentos no espólio de MHL:

Hoje a posição dos artistas perante a arte será talvez um pouco hermética mas é sem dúvida, de tendências intelectualistas. Procura-se, actualmente, uma evasão para além do real e uma interpretação de sensações que tornam por vezes arbitrária a exteriorização da obra.

(“Para uma melhor compreensão da chamada «Arte Moderna» BNP Esp. E22/77)

A concepção de artista relaciona-se com o pintor de *DR* através do hermetismo e “interpretação de sensações” exteriorizados na obra, mas mais exemplos permitem relacionar o conceito de artista disposto em várias peças da *engrenagem*, nomeadamente relacionando-o com o conceito de pintor.

Recolhemos, apenas, alguns exemplos da recorrência dos conceitos de artista e pintor: “Tudo isto é o que eu chamo a «minha profissão casual» porque a outra, a que costumo usar nos cartões de visita coroados por um brasão de conde que não sou, diz muito sumariamente: «Artista»”, “Os meus pais têm dinheiro. Não sei se muito, se pouco. O bastante para eu poder ser um «Artista» e perder várias noites por semana” e “tinha-me apresentado à Luizita [*sic*] como artista, pintor de grande futuro e disse tudo aquilo que costumamos dizer quando apresentamos alguém” (“Um caso sentimental”, BNP Esp. E22/58); “O pintor não é um ser de eleição, como é frequente querer fazer-se aceitar, para melhor facilitar a não explicação das responsabilidades sociais do artista” e “os artistas resistem usando como arma a sua própria arte” por oposição aos artistas

“que deixaram de existir como verdadeiramente artistas e como homens presentes no mundo” (BNP Esp. E22/54).

A ideia de um conceito de artista amplificado que já não se cinge ao âmbito da pintura, também se apresenta na *engrenagem de produção* de MHL. No “Manifesto do sobreporismo” surge a menção às “faculdades do artista” (BNP Esp. E22/18), de modo genérico, tal consta num apontamento do autor ao afirmar que “a arte, para ser arte – seja ela qual for – tem que ser feita por um artista” (BNP Esp. E22/18), ficando implícita a arte em sentido amplo.

O conceito de artista construído pelo autor congrega exemplos mais incisivos e directos que se reportam ao modo como o artista deve fazer a sua arte: “o artista não pode ir directamente ao que pretende quando faz arte. Só abandonando-a, transpondo-a poderá encontrar a satisfação do seu desejo” e “artista – homem que executa arte”, por oposição ao artista que executa uma “arte de fechar por dentro” (BNP Esp. E11/18) fazem coincidir o conceito com a acção que este inclui. Do conjunto de exemplos citado constrói-se um *conceito móvel e adaptável* de artista que surge representado, em todas as suas vertentes, na acção de *DR*.

5) *Fazer literatura*

Como vimos, o “prólogo” termina quando o narrador-personagem (Alberto) adormece sobre a fixação daquele homem cuja imagem não lhe saía da cabeça e o facto de o romance se iniciar com um *incipit in media res* viabiliza a possibilidade de dar continuidade ao “prólogo” apresentado, assim, como embrião do romance: “como veem [*sic*], aquilo começou assim, numa esplanada da avenida”. “Aquilo” pode significar o mote para escrita do romance, pois o uso de pronomes demonstrativos para designar a escrita não é novidade, basta recordar a “poética” de *CGT*, texto que antecede “Meu sósia, o general” e que assim designa a composição: “olhe, o mais comprido que tenho é isto”.

Após explicarmos a relação de proximidade e combinação que estabelecemos entre os dois textos – “prólogo” e *DR* – enquadrando-se esta dinâmica intertextual no

mecanismo de funcionamento da *engrenagem*, vale a pena recuperar a declaração inicial do “prólogo” para perceber de que forma é apresentado o conceito de literatura:

Comecemos com a descrição [sic] da noite. Não é que eu queira fazer literatura mas, de facto, a descrição [sic] do que aconteceu naquela noite é essencial para se compreenderem as origens desta história (...).
(BNP Esp. E22/18)

A premissa deste narrador-personagem é uma negação: “não é que eu queira fazer literatura”, à semelhança da fórmula usada em “Para uma melhor compreensão da chamada «Arte Moderna»”: “não existe o que para aí se chama, burguesmente, arte moderna” (BNP Esp. E22/77). Aliás, o pretexto que o leva a executar esta incursão é o de tornar compreensíveis “as origens desta história”. Não querer “fazer literatura”, no “prólogo”, aliado à recusa da existência do conceito de “arte moderna” canónico é prova de que estes conceitos são *móveis e adaptáveis* até porque são desenvolvidos no debate estético de *DR*.

No “prólogo” ocorre uma interpelação directa a Alberto, por parte de Carlos, convocando, ironicamente, o conceito de arte moderna:

Tu, Alberto é que podes dizer e afirmar com conhecimento de causa se isto a que «êles» [sic] (o «êles» [sic], no Carlos, é sempre ofensivo) chamam Arte Moderna é ou não uma borracheira.
Sim, porque aqui o amigo Alberto é um grande pintor.

Porém, Alberto “não tinha vontade de discutir Arte Moderna” e perante a presença de uma terceira personagem¹⁵⁵ que o convida para ir a sua casa ver uns

¹⁵⁵ Pode ser Marcus, personagem central (pintor) de *DR*, uma vez que a descrição vulgar e grande destaque atribuído às mãos é semelhante no “prólogo” (BNP Esp. E22/18) e no romance. No primeiro caso, a descrição é a seguinte: “Todo o conjunto da cara tinha um aspecto irreal como o poderia ter um morto que bebesse cerveja numa esplanada às onze da noite. O mais curioso é que não repugnava; pelo contrário, atraía, parecia sugar quem estivesse ao pé dêle [sic]. Vertia fora do Tempo. (...) As mãos, essas vi-as muito bem. Mas, com franqueza, desiludiram-me. Esperava outra coisa. Eram pesadas, vulgares, de dedos quadrados e sem expressão. Parecia que tinham acabado um dia de trabalho de enxada; francamente não achei aquilo nada certo. Era irritante e foi precisamente por causa dessas mãos que estavam mortas, espalmadas em cima da mesa redonda e cheia de copos que comecei a antipatizar com o fulano.” No segundo caso, em *DR*, as mãos têm um papel relevante e tal não se deve exclusivamente ao facto de serem de um pintor: “Marcus tinha um aspecto vulgar. Tanto podia ser um artista como um caixeiro viajante. Apenas as mãos e, por vezes, o rosto diziam mais alguma coisa dêle [sic].” (BNP Esp. E22/21)

quadros que comprou em Paris, o texto encaminha-se para o fim com a necessidade de o narrador explicar, novamente, o porquê desta incursão: “como veem, aquilo começou assim numa esplanada da avenida”.

Tanto o conceito de arte moderna quanto o de literatura são dotados de uma conotação negativa, recusar “fazer literatura” desvaloriza o conceito, esvazia-o. Se os conceitos, para MHL, são sempre *móveis e adaptáveis* e se ele recusa “fazer literatura” – apresentada como sinónimo de “descrição” e necessidade de tornar compreensível o contexto ou “origens desta história” – então é necessário reflectir sobre o que implica esta noção.

Ao pensar nos conceitos referidos e no modo como são usados por MHL, recordamos José Régio, embora ele integre a segunda leva modernista e assumo o lugar ocupado pela ruptura. Régio não inaugura nada de novo, mas o debate estético também existe na sua ficção (*A velha casa*) embora, ao contrário de MHL, ele pretenda sempre “fazer literatura”, num certo sentido. Enquanto MHL possui uma dimensão reflexiva nos seus documentos teóricos e crítica na sua ficção, Régio utiliza as revistas como plataforma de divulgação da sua vertente crítica. Em suma, para explicar esta incursão e a necessidade de convocar este autor, tanto ele como MHL se sentem na obrigação de criar formas de comunicação, interessam-se por acertar o passo da literatura com o seu tempo, mas os tempos em que ambos vivem são diferentes embora, à semelhança de MHL, também Régio mantenha uma postura crítica face ao seu tempo: “não faço o mínimo empenho em ser do meu tempo. Antes direi que me sinto honrado com me opor a ele” (RÉGIO 1940: 8).

Em “Literatura viva” José Régio defende o “carácter de invenção, criação” da literatura produzida no âmbito da arte moderna, atribuindo um papel central ao crítico que surge como único capaz de “discernir” os “criadores autênticos”, sendo responsável por dar a conhecer e manter “viva” a arte. A “literatura viva” proposta por Régio opõe-se, precisamente, ao “fazer literatura”, pois esta consiste no:

exagerado gosto da retórica (e diga-se: da mais cediça) morde os próprios temperamentos vivos; e se a obra dum moço traz probabilidades de prolongamento evolutivo, raro esses germes de literatura viva se desenvolvem. O pedantismo de fazer literatura corrompe as nascentes.
(RÉGIO 1927: 1)

Régio acrescenta que o que falta “à nossa literatura contemporânea seja o “carácter de originalidade e a falta de sinceridade” criticando o “pedantismo de fazer literatura”, preocupado com o “exagerado gosto da retórica”. Neste último ponto parece coincidir com o que MHL recusa ao não pretender “fazer literatura”.

Num texto posterior a 1940, Régio defende que não existe arte “naquela simulação da expressão que é a retórica no sentido depreciativo – deturpado – da palavra” e MHL, num texto sem título, redigido nos anos 30, lê-se:

Orador – Meus senhores: São fracos os meus dotes oratórios. Por isso não trouxe comigo frases empoladas e retumbantes; não trouxe preciosismos de retórica, e não trouxe, sobretudo [sic]...
Pai – sossegadinho, sim?
Orador – E não trouxe sobretudo [sic], aquelas imagens gastas e regastas que são prato de resistência de todos os discursos...
(BNP Esp. E22/31)

O tipo de linguagem que MHL utiliza nas suas composições é apresentado numa entrevista que dá ao *& Etc.* (N.º 21, março 1974) demonstrando o seu processo de escrita:

quase sempre escrevo directo... isso é que é chato... por isso é que me dizem que eu tenho erros de ortografia que me farto e de semântica... (...).
Estou-me nas tinhas para escrever errado, na medida em que o que eu escrevo comunica, pá... a semântica deixo para os professores de semântica e para os grandes críticos, pá... depois... analisam-me.

Ora, é precisamente este entendimento da arte com a finalidade de comunicar, no caso específico a escrita, que interessa a Régio num determinado momento da sua reflexão: “o próprio e exclusivo fim da arte: fixar e comunicar” (RÉGIO 1940: 28).

Em todo o caso, o processo de escrita “directa” de MHL apresenta-se como oposto ao “fazer literatura”, noção que comporta uma conotação negativa, tanto para MHL como para Régio. O conceito de literatura, etimologicamente, “significa saber relativo à arte de escrever e ler, gramática, instrução, erudição” e o seu radical significa “letra, carácter alfabético” (AGUIAR E SILVA 2011: 2).

O uso da mesma expressão por parte de Régio e MHL tem em comum a conotação negativa que “fazer literatura” comporta, de acordo com as características que cada um determina. MHL pretende demarcar-se do conceito canónico de literatura,

executando o exercício literário sem obediência à forma nem ao conceito pré-determinado e demarcando-se da tradição ao revê-la, tornando-a num *conceito móvel e adaptável*.

Enquanto para Régio o crítico ocupa o papel central na consagração do cânone da arte moderna, para MHL a crítica irrompe no seio da ficção, é lá que se instala o debate estético com a componente crítica inserida na voz das personagens responsáveis por demonstrar os *conceitos móveis e adaptáveis* em funcionamento. Para MHL, o papel do crítico limita-se a estender “o dedo feroz e acusador” quando “perante qualquer obra de arte” que seja “audaciosa” (BNP ESP. E22/77). Anos mais tarde, a sua opinião não muda, pois o crítico, canonicamente estabelecido como tal, continua a ser parodiado sendo disso exemplos as expressões: “certos críticos vindos duma aristocracia pseudo-estética” (BNP Esp. E22/54, 1957), “os críticos vão dizer tudo, com aquele costume do crítico que, sabemos, quanto mais confuso, mais explicativo (este costume é curável com três comprimidos do sr. Antipirina)” (“Antidepoimento”, BNP Esp. E22/55) e “os nossos críticos literários fazem crítica a tudo. Até à Bíblia, se for preciso” (BNP Esp. E22/312).

Contudo, convém destacar que MHL elogia Jorge Listopad que, entre outras actividades desenvolvidas, foi crítico. Em carta a Luís Amaro, na sequência de ter recebido a *Colóquio-Letras* (N.º 16, novembro 1973) onde se publica uma recensão a *CGT*, MHL escreve: “Recebi o COLÓQUIO/LETRAS, sim senhor, com Listopad e tudo. Nota porreira, aliás o Listopad é um tipo que me parece com interesse mesmo” (BNP Esp. N5/4233). Ora, vale a pena tentar perceber em que medida é que este “crítico” é elogiado por MHL, sempre tão acutilante ao falar da crítica e dos críticos.

Na recensão aos *CGT*, Listopad salienta precisamente o facto de o autor da colectânea não ter “a intenção de fazer literatura” e acrescenta:

Se escreve, isso pode ser considerado casual: do mesmo modo lhe não seria difícil consagrar algo do seu tempo livre, entre as diferentes vitais, a outra actividade, a outro género artístico ou semiartístico, mediante o qual gostaria, com a nonchalance dum comprometido um pouco cansado, de baralhar as cartas das convenções. Este desinteresse, mas vigiado, da literatura, da escrita, dá aos contos (contos?) uma parte do seu encanto pouco comum. Os textos insinuam-se pela espontaneidade liberta, pela rapidez do traço, pelo gestual, por vezes perto da literatura oral – portanto, perto de outra literatura, sem a littera. (...) Os CGT são estruturados com economia geral, e o livro, sendo também recolha, é composto, é composição. (...)

O que, na verdade, tem por vezes a força de enfraquecer o conjunto do livro são os modos heterogéneos, já mencionados, dos contos e da sua origem. (...)

Confesso ser sensível ao élan tonificante (cf. o título do livro) que faz do Autor um curioso espontâneo (bem preparado) da nossa praça, e cujas comédias não são alegres – mas são as nossas.
(LISTOPAD 1973: 82-83)

Com algumas exceções, Listopad parece ter destacado os aspectos mais importantes de *CGT* e com isso, também, salienta as características da produção literária de MHL que lhe garantem a alternativa ao “fazer literatura”. No entanto, no final da sua crítica, Listopad acaba por afirmar que o autor de *CGT* faz literatura, parecendo sugerir um outro conceito de literatura que se coaduna com as suas propostas.

MHL não recusa apenas “fazer literatura” pois, como já dissemos, esta é apresentada no “prólogo” de *DR* (BNP Esp. E22/18) como sinónimo de descrição. A descrição é parte integrante da diegese do romance, por exemplo, e a sua importância é vital para o efeito de real¹⁵⁶ pretendido ou para que se compreendam “as origens desta história”, como MHL salienta no “prólogo”.

Em *DR* a descrição não é um elemento privilegiado pelo narrador que se furta a ela utilizando várias elipses, não deixando, porém, de transmitir os principais traços das personagens através das suas próprias falas. O “prólogo” contraria a necessidade descritiva manifestada pelo narrador invertendo a lógica da descrição que também se verifica no género romance. Tudo se caracteriza pela indeterminação, nomeadamente a caracterização das personagens: “a voz do Carlos era monótona”, “com um ar vagamente interessado”, “uma voz distante”; incluindo a descrição do homem que Carlos “conhecia vagamente” e que, apesar de o narrador-personagem afirmar não querer “sequer descrevê-lo”, é o que capta a sua atenção e merece detalhe, embora inútil, pois tem um “aspecto irreal”, parecendo verter “fora do tempo”. O que este narrador faz é esvaziar outra das características centrais à diegese do romance.

¹⁵⁶ Cf. AGUIAR E SILVA 2011: 740.

6) A literatura em *Diapásão-romance*

À semelhança do que acontece com o conceito de arte discutido no “prólogo” de *DR*, também a construção do conceito de literatura é feita por MHL a partir de uma premissa de negação, como já vimos, e isso significa que esses conceitos se inserem na sua lógica dos *conceitos móveis e adaptáveis*.

Logo no primeiro capítulo de *DR*, após Marcus e António discutirem sobre os conceitos de arte e pintura, surge a literatura no seio do debate estético. Raul Ferreira é a personagem que ocupa a posição de director de uma “revista literária e artística” denominada “Pensamento”, “coisa simples mas sincera”. Raul está preocupado com a “Moral” mas, ao mesmo tempo, com a necessidade de conferir “uma certa nota de modernismo” à sua revista através da publicação de desenhos de Marcus. Ele acha os artistas “insuportáveis” e é descrito por António nos seguintes termos:

*(...) Aquê! Raul! Que coisa nojenta! Sempre cheio de frases e de banhas. Esteira gordura por todas as juntas do fato e erudição por todos os poros do corpo. Disse-me que havia de falar contigo para lhe dares um desenho que se pudesse publicar. Que não podia pagar muito, a revista ainda estava em princípio e que quasi tinha vergonha de to dizer porque o teu trabalho, não tem preço. Aquilo é que é um cretino! Mas um cretino magnífico, o que já não é mau de todo. Olha, se êle aparecer por cá, dá-lhe uma dessas coisas obscenas, das mais obscenas que tiveres. Sempre gostava de ver a cara dêle. Sim, porque, meus senhores, a moral acima de tudo. Sem moral o mundo está perdido. Temos de ser morais em tudo: nas palavras e nos actos. O tipo impinge isto a tôrto e a direito e depois... depois vai, muito discretamente claro, para a «bambochata», mas sempre com aquele aspecto de respeitabilidade que costuma usar em todas as ocasiões. Que grande «número»!*¹⁵⁷

Raul só aparece em acção no terceiro capítulo, precisamente à procura de colaboradores para a sua revista, chegando mesmo a considerar Alberto de Sousa¹⁵⁸ – descrito por António como “escritoreco socialista que veste como um «dandy» e tem uma linguagem literária que parece a de um carroceiro” – e vai ajudar a compor o debate estético. No entanto, ao solicitar a colaboração de Alberto para a revista, o director Raul avisa-o acerca do tipo de escrita publicada em “Pensamento”:

É só evitar esse excesso de ideias revolucionárias que pões sempre em tudo. Parece que queres matar toda a gente! Mate-se, esfole-se, é o que se lê nos teus livros.

¹⁵⁷ Transcrito de acordo com a ortografia do autor.

¹⁵⁸ Alberto é o mesmo nome do narrador-personagem do texto que designamos por “prólogo” de *DR*, mas aqui trata-se de um escritor, enquanto no “prólogo” se tratava de um pintor.

Caramba, nem tudo pode ser assim! E tu escreves bem, preciso de ti no «Pensamento», mas aquilo é uma revista decente, não é um panfleto.

É curiosa a oposição entre a “revista decente” e o “panfleto”¹⁵⁹, sendo este último referido em tom depreciativo, pois o “escrever bem” é reservado à revista. A oposição sugerida entre o tipo de escrita de uma “revista decente” e a do “panfleto” é interessante, na medida em que este último resulta “da união entre o velho e o novo, entre o sermão, veículo principal de instrução popular na Idade Média e a imprensa escrita”¹⁶⁰. Então, o panfleto permitia a divulgação de “uma mensagem de cariz moralista e didático” – algo que se coadunaria com o teor moral da revista “Pensamento”, isto se o conceito de panfleto não tivesse evoluído até significar um “veículo de escrita imaginativa”¹⁶¹, ora, tal não se coaduna com “escrever coisas bonitinhas e piegas” porque Alberto escreve “o que quiser” e acrescenta:

e tu publicas ou não, isso é lá contigo e com o teu curso de moral. Mas sempre te digo que essa tua moral já me está a enjoar. – Encolheu os ombros – Olha, vocês com tanta moralidade, só servem para tornar as coisas mais imorais. Fazer isto não é moral, fazer aquilo não é moral e porquê? Sim, porquê? Porque vocês partiram dum conceito de moral todo cheio de «picuinhas» [sic] e falsidades, esqueceram-se do principal: é que são humanos. Seguem a moral dos santos e dos martires [sic] místicos e, tanto uns como outros, não têm nada de humano. São até contrários à natureza. Abstinências, virgindades! Cantigas! Pregar essa moral chega a ser uma verdadeira imoralidade, é estar a enganar o próximo. Cantigas, cantigas!

A ironia do narrador é a que mais contribui para o adensar do debate que joga com os conceitos que o próprio MHL vai trabalhando na sua *engrenagem de produção*. Vale a pena recuperar António, o “dandy revolucionário” (segundo Marcus), até para destacar o papel do narrador na caracterização das personagens e o modo como os seus comentários contribuem para o debate:

¹⁵⁹ Recorde-se que “Verdadeira história da luta entre Maya-Gol e o Velho Amarelo que colecionava Hipotenusas (Panfleto semi-mágico anti-burguês, com tendências imaginativas)” (BNP Esp. E22/18, 1947) já integra o tipo “panfleto” no próprio título. No entanto, o texto nada tem a ver com um panfleto, além de conter uma moralidade que também em nada se relaciona com o teor do texto.

¹⁶⁰ Cf. “panfleto” no *Dicionário de termos literários* (Cf. <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/panfleto/> consultado a 21 de março de 2019).

¹⁶¹ *Idem*.

Por causa duma porcaria duma víscera qualquer, ficava uma pessoa com a vida estragada. Por isso é que êle [sic] era revolucionário. Não o incomodasse o fígado, e talvez tivesse sido um pacato escritor de cenas caseiras. Assim, com aquelas guinadas, a única coisa que podia ser era revolucionário e comunista. Era fígado, tudo fígado.

O “pacato escritor de cenas caseiras” opõe-se a Alberto de Sousa, o “escritoreco socialista” ou “escrevinhador e autor de histórias miseráveis e obscenas a que êle [sic] chama romances sociais”. A acção instala-se, então, no debate estético dedicado à literatura com alusão ao romance neo-realista, denunciada por Marcus que não se coíbe de tecer duras críticas ao “romance social”:

Ó Alberto! Disseram-me que estavas a escrevinhar mais um romanceco. É verdade? – dizendo isto, António olhava trocista para Alberto (...) Romance social, não? Mais fomes, mais misérias e mais mulheres cheias de dores nas cruzes. Vocês são estupendos!

O narrador encarrega-se de nos informar sobre a reacção de Alberto antecipando a sua resposta ao comentário de Marcus:

*Desta vez Alberto erritou-se [sic]. Não gostava de ser criticado daquela forma. Que diabo, ele procurava encontrar a realidade das coisas, fazer ver que isto não andava certo e vinha aquele pinta-monos achincalha-lo [sic].
- Sim, mais fomes e mais misérias. E que outra verdade encontras tu na vida?
Diz-me, vá, diz-me o que é isto tudo se não fome e miséria.*

Vale a pena recuperar o diálogo entre Marcus e Alberto, integralmente, porque retoma a ideia estabelecida no “prólogo”, ou seja, a literatura enquanto descrição¹⁶² e a crítica subjacente a esse conceito que ocupa lugar central no discurso de Marcus. Os diferentes pontos de vista são fornecidos a partir da comparação entre literatura e pintura na perspectiva de um escritor e de um pintor. A partir do momento em que Marcus começa a dissertar acerca do que Carlota designa por “teoria do belo”, capta a atenção desta personagem feminina que até então não havia manifestado qualquer interesse nele.

¹⁶² Esta mesma ideia da literatura enquanto descrição é aplicada ao género romance, ainda que de modo crítico, na “poética” de DR.

Existem vários aspectos a considerar neste debate que se estende ao campo da literatura e da pintura. A primeira questão tem a ver com o conceito de literatura personificado pelo “escritoreco” de romances sociais, comparado ao pintor de paisagens; a segunda questão prende-se com a preocupação do escritor em vender os seus romances (implicando, em certa medida, o mercado editorial e uma estética da recepção que lhe é implícita) sendo este conceito de escritor descrito em *DR* e inserido num conceito de literatura que é sinónimo de descrição. Por fim, com recurso a outras passagens do texto que ajudam a complementar as ideias defendidas procuramos perceber de que modo estas transcrições se relacionam com alguns escritos de MHL para demonstrar o funcionamento pleno da sua *engrenagem de produção*. Eis o diálogo entre Marcus e Alberto:

- Vê-se – Marcus sorria – vê-se logo. Tu, por exemplo, que estás aqui tomando um «Manhattan» enquanto esperas o jantar, que vestes que nem um «dandy» e fumas tabaco estrangeiro, tu estás cheio de fome e de miséria! **Vocês o que fazem é escrever de ouvido** mas, geralmente, têm um ouvido muito cheio de cera e, por isso [,] ouvem mal.

- Não, não ouvimos mal, nem sequer escrevemos de ouvido. **Procuramos apenas a realidade, a verdade** – atirou um soco à mesa – aquela verdade que existe fora destas portas, pelas tabernas, pelas trapeiras imundas, pelas docas e pelos bairros pobres. É essa realidade que nós procuramos porque queremos melhorá-la, fazê-la desaparecer se fôr possível.

- Ah! **E então procuram uma realidade escrevendo entre dois golos de chá e trincando uma torrada, descrevendo a fome e a miséria e tendo ainda na boca o sabor da lagosta que comeram ao almoço! Ora bolas para a vossa realidade! É toda feita de literatura. Só dois ou três de vocês é que, de facto, têm direito a escrever essas coisas porque as viveram e as sentiram. Como queres tu² que eu acredite no que vocês escrevem se, no fundo, as vossas personagens são todas iguais, sofrem todas da mesma maneira, são todas feitas em série!** Não, vocês são falsos como Judas. Apenas fazem política muito barata e, mesmo assim, uma política muito barata e ordinária. **São tão convencionais como aqueles pintores que pintam paisagens de-cor, no «atelier».**

Alberto excitava-se. Aquela discussão era uma estupidez. O pinta-monos era um cretino mas, não havia dúvida, sabia dar uma certa ressonância às palavras, que as tornava mais impressionantes:

- Olha, o que tu querias sei eu. **Querias que escrevêssemos coisas abstractas e estranhas como a tua pintura reles.** Sim, espera aí, tu, com o teu pseudo-requinte, tomas essa posição apenas porque é mais cómoda. Evitas as responsabilidades encarando a vida por esse teu prisma superior – tu pelo menos assim o julgas – e resolves todos os teus problemas apenas em relação à elite que criaste. **Só te interessa o que é belo e perfeito, quando é exactamente esse belo e perfeito o mais falso que a vida tem. O belo e perfeito não existem a não ser na nossa imaginação** – Alberto olhou triunfante para Marcus e bebeu mais um golo do «Manhattan». Tinha amachucado o homem.

Marcus estendeu a mão, apanhou uma azeitona e ficou a olhar para ela:

- **Então o belo e o perfeito não existem ein! Isso é falso, completamente falso. Basta nós imaginarmos uma coisa para ela existir.** E, de facto, **apenas o que é belo, perfeito e complicado tem interesse para mim.** A pobreza e a miséria não me fazem dó; enojam-me e é só. Para que havemos de procurar a porcaria e o monstro quando está ao nosso alcance complicar as coisas até conseguir que elas tenham interesse e se

tornem belas! O que preferes? Beber um Porto Velho por uma caneca de barro ou por um cálice de cristal? Se preferes a caneca de barro, isso é lá contigo; é porque és capuz. Eu prefiro o cálice de cristal; e é assim que eu quero a vida: sempre bebida por um cálice de cristal. Simplesmente torna-se, por vezes, mais difícil encontrar o tal cálice. É muito mais fácil achar a caneca de barro. E há os que se contentam com a caneca; eu não. Carlota olhou Marcus. Era curioso que êle pensasse daquela forma. Tinha gostado de lhe ouvir aquelas afirmações. Era um Marcus diferente do que ela conhecia. Tinha qualquer coisa de excitante com a sua teoria do belo.

(...)

Alberto ainda mastigava azeitonas e ressentimentos da discussão. Ele bem se ralava com as opiniões dos outros! Os livros vendiam-se, e isso é que era preciso. O resto não lhe interessava. Não lhe interessava não era bem assim, que êle lá tinha as suas ideias. Mas os livros vendiam-se e isso é que era o principal. Sim, êle tinha poder descritivo e «unhas», senão os livros não se venderiam. E, satisfeito por ter adquirido essa forte certeza do seu valor, sorriu, quási amável, para Marcus.¹⁶³

O que Marcus define por “escrever de ouvido” ao referir-se à escrita de Alberto de Sousa é “apenas a realidade, a verdade”. Marcus acusa-o de não poder escrever coisas que não viveu nem sentiu e, por isso, afirma que a realidade deste “escritoreco socialista” é “toda cheia de literatura”. Ao usar esta expressão está a atribuir um sentido depreciativo ao conceito de literatura e, com isso, a negar-lhe o sentido que Alberto de Sousa lhe atribui ao afirmar escrever “a realidade”¹⁶⁴.

A definição de literatura enquanto sinónimo de “descrição”, apresentada no “prólogo”, encaixa-se no tipo de literatura produzida pelo “escrevinhador e autor de histórias miseráveis e obscenas a que êle [sic] chama romances sociais” porque, segundo nos informa o narrador, ele tem “poder descritivo”. Outro factor que contribui para uma noção de “fazer literatura”, à qual MHL é avesso, é a do escritor que “vende os seus livros”, como é o caso de Alberto de Sousa. A consagração do escritor obtém-se através da venda dos seus livros, isso é o que nos é dito no romance, mas não é aquilo que MHL defende:

Não adianta pedir às editoras o favorzinho de publicar aquele pobrezinho que até escreve bem. Ninguém [sic] o conhece, aí está. Venha o escritor que vende, publicitado, partidarizado, acolchado.
(Carta a Assis, 1975, BNP Esp. E22/89)

¹⁶³ Transcrito de acordo com a ortografia do autor.

¹⁶⁴ “Porque como o Poeta he [sic] imitador, assim como o pintor, ou qualquer outro, que representa imagens, necessariamente ha [sic] de imitar huma [sic] de tres [sic] cousas [sic], pois que ou elle [sic] imita as cousas [sic], quaes [sic] forão [sic], ou são, ou quaes [sic] dizem, e he [sic] provável que serão [sic], ou quaes [sic] devem ser” [sic] (ARISTÓTELES 1779:116).

No terceiro capítulo de *DR*, António ganha uma dimensão diferente no âmbito do debate estético, uma vez que é apresentado na sua casa e são descritas as suas leituras. Além de toda a discussão anterior, protagonizada essencialmente por Alberto e Marcus, mas motivada por António, a acção mergulha num momento de reflexão interior desta personagem cujos gostos literários, filosóficos e estéticos explicam a sua postura perante a vida e os outros¹⁶⁵. É neste capítulo que se introduz, ainda, Raul Ferreira – o já referido director da revista “Pensamento” – que prepara a apresentação de um jovem músico e convida as restantes personagens para o evento.

António ensaia o lançamento de uma discussão a decorrer com algumas personagens e tendo como cenário a exibição do músico descoberto por Raul, o pianista Jan Walesky. Ele pretende confrontar Marcus “com a mania dos requintes e do belo perfeito”, António devido “às superioridades e cinismos estéticos”, Raul “com o vício do êxito e da moral” e Carlota “com todos os vícios”. O narrador ajuda António no aguçar da ironia que caracteriza o ambiente do recital: “tudo muito moral, muito sério, levemente tocado por um cheiro de arte que lhe dava um sabor picante!”. É através do que Marcus diz após o evento musical que a sua opinião sobre a arte vai coincidir com a problemática conceptual de MHL e uso dos *conceitos móveis e adaptáveis*:

A música é arte e a arte nunca foi para se perceber, para ver se estava bem ou mal feita; foi e é apenas para se sentir. Tu sentiste apenas e isso chegou-te, deu-te tudo o que necessitas para vibrar. É a diferença que existe entre ti e António. Tu sentes, António

¹⁶⁵ “Era um quarto simples. Uma cama, uma secretária, um armário e algumas cadeiras, por todos os cantos, montes de livros e de revistas, tudo empilhado e misturado. Na ~~cima da~~ mesa de cabeceira Nietzsche, Voltaire, as «Mil e uma anedoctas para rir» e um frasco de sabão mercurial. António estendeu as pernas e pegou no «Crepúsculo dos Ídolos». «Este Nietzsche, sempre tão herméticamente incompreensível!» Nietzsche dava-lhe volta à cabeça. Zaratustra tinha-o impressionado. Seria ideal, ~~para~~ se a teoria do super-homem fosse realizável. Mas era uma utopia, apenas uma utopia filosófica. Afinal Nietzsche tinha criado aquilo por despeito, por nunca ter podido ser o que desejava, humano e amado. Tinha sido sempre um solitário azedo e doente. E aí estavam os resultados: o super-homem e a loucura aos quarenta anos. No entanto talvez tivesse valido a pena a loucura. Tinha encontrado qualquer coisa, embora à custa de sofrimento. «O Eterno retorno» tinha-o compensado de tudo. Mas valeria mesmo a pena encontrar qualquer coisa? Lembrou-se de uns verso de Fernando Pessoa, «tudo vale a pena quando a alma não é pequena». Sim, mas Fernando Pessoa era um poeta, e os poetas têm liberdade para dizer essas coisas, mesmo que não as sintam. Tentou ler um bocado «Em todos os tempos os sábios formularam o mesmo juízo sobre a vida: a vida não vale nada... Sempre e em toda a parte, se ouviu da sua boca a mesma palavra – uma palavra cheia de dúvida, cheia de melancolia, cheia de cansaço da vida, ~~cheia de~~ resistência contra a vida. Sócrates, êle mesmo, disse ao morrer: «Viver é ser doente muito tempo: devo um galo a Esculápio libertador». O próprio Sócrates estava farto da vida.” (Transcrito de acordo com a ortografia do autor).

raciocina. Tu ouviste, gostaste e não tentaste explicar mais nada. António ouviu, raciocinou, partiu dum conceito já errado – o de detestar a música por princípio – e isso deu em resultado aquilo que lhe ouviste. Ele ~~tónio~~ não pode apreciar nenhuma manifestação de arte porque põe o cérebro acima da sensibilidade e a superioridade dos seus conceitos acima da verdade das coisas.

Está em causa a sensibilidade estética à qual António é alheio devido ao facto de colocar os “seus conceitos acima da verdade das coisas”, ele parte de um “conceito já errado” (detestar música). Na sequência do concerto, Raul, o director literário da revista “Pensamento”, aborda Marcus porque o considera “um artista” e solicita a sua colaboração para a “revista de arte e literatura” descrita como “coisa simples mas sincera” cuja intenção é “levantar o nível artístico e literário do ambiente”. Raul remata com “gostamos dos artistas novos”.

IV. Liberdade num mundo cuja decifração só muito lentamente se realiza

Na vasta correspondência trocada com Isabel a partir dos anos 60 podemos encontrar crítica literária, poética do romance ou poesia e registos que vincam a importância da liberdade para o autor, seja pessoal ou criativa.

No ano de 1961, MHL foca a temática da escrita e géneros literários, a poesia e a prosa, entre outros assuntos. No dia 7 de agosto desse ano, a partir de Paris, disserta sobre poemas que Isabel lhe terá remetido e um intitulado “liberdade” merece destaque crítico por parte do autor:

LIBERDADE é, para mim, o mais combativo de todos e até, talvez, o «conseguido». No entanto, cuidado com esta minha opinião, porque sou suspeito quanto à análise do conteúdo. É um «poema de prisão» que não precisa de grades para o ser... Às vezes (e quase diariamente), aí sentimos uma prisão tão grande, que ficamos a viver num vácuo que só pode ser cortado por poemas assim.
(DE, p. 67)

As palavras ilustram a importância da poesia e, em particular, do poema “liberdade” ao efectuar um corte “num vácuo” existencial por se tratar de “uma poesia

de combate”¹⁶⁶ que é, nas palavras do autor “aquela em que, mesmo num poema de amor, o homem (ou a mulher) afirma a sua presença num mundo cuja decifração só muito lentamente se realiza” (DE, p. 68).

A poesia apresenta-se como fuga ao lado instrumental das artes no tempo e por isso a fixação do instante e a busca de uma linguagem de liberdade são imperativas. O combate pela liberdade consiste, precisamente, em fugir ao lado instrumental das artes e das literaturas no tempo e usá-las para encontrar o que foge ao tempo – o instante e, assim, superar a condição humana, descodificando a canonização da poesia.

A liberdade¹⁶⁷ tem ainda outra conotação para MHL ao destacar o seu papel numa Brigada Internacional¹⁶⁸: “16 anos. Valentemente convencido que ia defender a liberdade dos homens” (DE, p. 210). Esta referência serve para motivar a escrita, pois em 1939, MHL escreve:

*É grande a barulheira e grande a confusão
Gritam os feridos e os mortos, até*

¹⁶⁶ A questão da poesia de combate e, de modo mais amplo, a questão do combate, já havia sido referida por MHL em 1952, em carta a Carlos Eurico da Costa, quando justifica o afastamento do movimento surrealista: “Como sabes, verificaste e assististe, nada de verdadeiramente revolucionário construímos, já porque não pudemos, já porque, por vezes, não o quizemos [sic]. A nossa luta caracteriza-se sempre por uma fuga constante às responsabilidades e por uma qualidade muito próxima da «blague». Dela nos resta agora e apenas a verdade encontrada pela experiência poética, verdade essa que nos é cara mas que, para mim acho insuficiente como meio de combate. (...) Movimento Surrealista a caminhar para um reaccionarismo muito próximo dum fascismo de nova espécie. As fontes desaparecendo, o combate vai caindo numa forma puramente literária e, se nós não tomarmos as medidas necessárias, não tardará muito que andemos todos fardados com uma farda-breton e assistamos, com gritinhos mais ou menos histéricos, a um discurso breton na janela duma qualquer praça para tal fim embandeirada. Daqui à ACADEMIA DAS ARTES E DAS LETRAS é um passo. Meu caro Carlos Eurico, não vejo que tal solução e tal caminho esteja próprio para o meu feitio (e creio que para o teu também não). A grande força de combate, de violência, de criação [sic] que em nós existe não pode suportar êste [sic] estado de coisas.” (Carta de 30 março 1952, FCM 50-MC-70/11). Além disso, esta ideia do combate também surge quando MHL fala de ficção científica em carta a João Palma-Ferreira referindo a existência de “dois aspectos mais característicos” na ficção científica: “a ficção científica do tipo de aventura (evasão) e a do tipo social (combate), sendo, segundo a minha opinião, esta última forma a mais válida e onde se encontra o verdadeiro valor da descoberta da ficção científica” (BNP Esp. N2/740, 22 maio 1955).

¹⁶⁷ A primeira reivindicação pela liberdade levada a cabo por MHL traduz-se no(s) ano(s) de luta contra o regime ditatorial franquista, ocorrido muito antes do desenvolvimento de um combate pela liberdade na esfera da arte e produção da obra pictórica (incluindo colagens) e escrita (ficção, teoria, escrita automática).

¹⁶⁸ Aliás, o mesmo episódio já foi referido no capítulo 1 “Alguns dados biográficos para a construção do roteiro”, mas é utilizado pelo autor em várias ocasiões, nomeadamente: “E tenho um coração de tal maneira cheio, permanentemente cheio de raiva que isso me dá e dará sempre aquela resistência de ir até ao fim... «Para vivir de rodillas vale más morir de pie», cantávamos nós. Assim seja.” (10 junho 1964, DE p. 270)

*Ouve-se, sinistro o uivo dum cão
Diz uma voz; Maria, o café!
(BNP Esp. E22/11)*

Este fragmento de poema recupera o episódio mencionado pelo autor em carta e adquire importância no contexto da liberdade defendida por ele e que passa, como se vê, pela escrita. O conceito de liberdade é algo que extravasa a reivindicação no campo da criação artística e sua estética. MHL guarda memórias que partilha a mais de vinte anos de distância dos eventos ocorridos, canalizando os episódios para a escrita (em prosa ou em verso). Mais uma vez, em carta a Isabel, MHL regista o sucedido em Espanha começando por dizer “tudo que aí tens existiu” e aponta para “dois momentos em Espanha... 1939”, citamos apenas uma parte:

*A garrafa acertou em cheio. O Henri chapou-se no chão. Atirei a granada. Pegou. P'ró chão, como o Henri. Atirei a segunda, já estatelado. Os estilhaços zumbiram. Irra. À porta o americano, também no chão, abriu fogo. Tudo certo. Aqueles estavam arrumados. Não podiam fazer fogo razante [sic]. A traquitana pegara como palha. Foi o Pepe quem acabou com eles, lá dentro da porta. Parecia uma velha... Raio de Pepe. Tinham-lhe fuzilado o irmão e o pai. Ali, na praça de touros de Badajoz. Tourada franquista. Voltámos à barraca. Safos, desta vez. Mais abaixo, a janela doutra casa, um braço amigo acenou-nos. Não estávamos sós.
Ruído de motores. Mais blindados.
Passei o braço pela cara. Uma trampa. O Henri acendeu um cigarro.
- Pronto – disse. Ainda há mais.
Concordámos com a cabeça.
- Para vivir de rodillas vale más morir de pie – murmurou o Pepe.
Era a nossa canção. Tinha que ser assim. Éramos Internacionais da 5ª. E a 5ª nunca recuara.
(DE, p. 119)*

O texto tem muito em comum com o que se lê nas colectâneas CGT e NCG, por exemplo. A ficcionalização de episódios ocorridos na vida do autor exalta dois tipos de liberdade fundamentais que ele reclama e estas tornam-se evidentes no seu roteiro: na vida e na construção da sua *engrenagem*. Como é dito: “Ir sempre até ao fim” – em liberdade – é um pensamento partilhado por MHL com Isabel e revela outros contornos que o conceito de liberdade adquire na reflexão teórica autoral.

Também no “Manifesto do sobreporismo” (BNP Esp. E22/18) MHL se insurge contra a “falta de liberdade criadora”. Um ano depois, em 1946, num texto intitulado “Poema em prosa” (BNP Esp. E22/11), MHL apela à destruição para possibilitar “ânsias de liberdade” e retoma a temática da liberdade acrescentando a questão genológica no

título. Já em 1947 a liberdade volta a ser proclamada, aqui dizendo respeito às duas vertentes do conceito: a liberdade do indivíduo e a liberdade de criação “a liberdade de reacções humanas só pode ser plenamente atingida quando se realizar a completa liberdade cerebral” (BNP Esp. E22/18). Ora, em 1949, MHL escreve um fragmento teórico que incide na liberdade da arte: “a arte será sempre o eterno Mito sem solução, enquanto lhe negarem a liberdade de existir e de se devorar a si própria” (BNP Esp. E22/18).

O roteiro de MHL ajuda-nos a perceber que a liberdade é, num primeiro momento, algo ligado directamente ao seu idealismo e, à medida que vai crescendo e começando a criar a sua obra, essa luta desloca-se para o campo da produção e reflexão estética, também. Neste contexto se insere um conjunto de pequenos textos em torno do conceito de estética. Através de um conjunto de materiais podemos afirmar que o autor de pinturas, textos, desenhos, colagens – MHL – monta uma *engrenagem de produção* a funcionar com um mecanismo próprio e inesperado, pois afirma: “quanto a mim, continuo a ser aquilo que ninguém espera” (BNP Esp. N3/50).

Na harmonização da produção artística e estética com os princípios regentes da liberdade criadora, o indivíduo, ao criar, marca um lugar no mundo, lugar esse que caminha num sentido de “decifração”. A ideia referida casa com a “linha evolutiva” (BNP Esp. E22/83) sugerida por MHL ao reunir um conjunto de poemas seus, embora o seu projecto misture todos os géneros e formas.

Em carta a Isabel, MHL disserta acerca de um romance que esta lhe terá enviado e aí se encontram alguns pontos chave para construir o que entende ser a poética do género romance. É pertinente que tal se manifeste ainda antes de proferir a necessidade de voltar a *montar a sua engrenagem de produção* (ocorrida em dezembro de 1961), além de ser relacionável com vários outros aspectos que caracterizam a *engrenagem*:

(...) tens que pegar logo no início e zás, dares-lhe força e economia de linguagem. Lembro-me agora, por acidente, das duas ou três primeiras linhas do meu segundo romance (hoje felizmente queimado, como o primeiro). Não quero dizer que aquilo fosse bom, nem de longe, mas é talvez uma ideia de como se arranja um início de choque. Creio que era assim:

«Matei o primeiro aos dezasseis anos. Fiquei um pouco admirado, mas depois habituei-me. Afinal isto de matar não tem grandes dificuldades. É só uma questão de adaptação...»

(Talvez um dia escreva este malvado romance, agora com mais calor humano e mais um pouco de experiência vivida.)

(...) Ou então, terás que entrar em lentidão mas com força emocional suficiente para segurar o leitor. Senão... lá vai o livro para o lado.

(...) não acredites demais na crítica, não te fies nestes aborrecidos faladores já deformados por uma dialéctica que, no fundo, é uma frustração. Escreve o que te apetecer e depois, se entenderes, trata então da forma e do estilo. O resto, minha querida, são convenções e tretas. Se ninguém gostar, não te importes, mas se fores tu que não gostes então sim, queima, que é a única solução...

(DE, 8-9 outubro de 1961, p. 114)

Subjaz aos conselhos dados à destinatária da carta um prenúncio da “brevidade” tão cara aos textos de MHL e não devemos esquecer que “la brièveté réclamant toujours plus d’efforts que la prolixité”¹⁶⁹ como afirma Baudelaire. A “economia da linguagem”¹⁷⁰ lança a característica principal das colectâneas de contos de MHL cuja chave se propõe na “poética” através da escrita de “miséria”, por oposição às “coisas compridas” (“romances, crónicas autênticas, ensaios sólidos”) (BNP Esp. E22/15, CGT).

Na alusão à escrita de pelo menos dois romances, supostamente queimados talvez devido à incipiente “experiência vivida”, poderá MHL estar a referir-se a *PPLP* ou *DR*?¹⁷¹ A única forma de chegarmos a uma resposta à pergunta que formulamos passa por analisar as duas composições e verificar se têm o tal “início de choque” ou, em alternativa, a “lentidão mas com força emocional suficiente para segurar o leitor”. No caso do primeiro, alternando entre palavra e imagem, à semelhança de outras

¹⁶⁹ *Salon de 1859*, Charles Baudelaire, disponível em: <https://docplayer.fr/84256766-Charles-baudelaire-salon-de-1859.html> consultado a 28 agosto 2017.

¹⁷⁰ Esta ideia é retomada em outra carta de MHL a Isabel quando, ao analisar um texto intitulado “Mulher de verde”, que esta lhe terá enviado, o autor afirma: “(...) a tua “mulher de verde” pode vir a ser uma história notável. Está cheia de calor humano e poesia. Gostei mesmo mas – oh, malvada obsessão crítica – achei uma coisa: complexidades demais com descrição. Porque não experimentas ser mais económica e mais directa na tua linguagem escrita?” (DE, p. 131), sendo a economia da linguagem fundamental na composição escrita de MHL. Ainda na mesma carta o autor acrescenta: “Junto te envio uma quase-brincadeira que escrevi agora mesmo, apenas para tentar dar-te uma ideia de como eu concebo a dureza das coisas. No entanto, apesar da brincadeira, essa «Volta da mulher de verde» é talvez muito mais verdadeira do que imaginas”. O texto está inserido na carta de 13 março 1962 com dedicatória: “Para a Isabel, esta pequena ironia muito mais verdadeira do que parece. A volta da mulher verde que também poderia chamar-se regresso ao lar” (DE, p. 200, o texto existe no espólio do autor em BNP Esp. E22/18).

¹⁷¹ Apesar de MHL afirmar ter queimado os dois romances isso não constitui argumento para descartar *PPLP* ou *DR* da possibilidade de serem os tais dois romances, uma vez que também afirmou ter destruído “tudo o que tinha escrito” (DE, 29 novembro 1962, p. 228-229) e isso não é verdade. Confirmando esse facto basta verificar a existência de documentação anterior a essa data existente no espólio.

composições¹⁷², mas com inserção de colagem, o início não é de choque, embora lance a sugestão e o suspense, fomentando a curiosidade do leitor fundamental para o “segurar”:

Quando certa noite voltava para casa... encontrei no meu quarto a presença obsessiva dum estranho animal que me esperava, sinistro e solitário.

Tal se verifica também em *DR*, através da presença do *incipit in media res*: “Isto está uma trampa! Os pinceis voaram pelo ar e foram estatelar-se a um canto de «atelier». Nódos de várias cores começaram a pingar até ao chão” (BNP Esp. E22/21).

Subjacente ao pensamento teórico sobre os géneros e, de modo específico, o romance, está uma poética da escrita, na qual o importante é exercitá-la e isso fica claro no apelo dirigido a Isabel para que escreva o que lhe apetecer e só depois, se quiser, cuidar “da forma e do estilo”, ficando de fora as “convenções e tretas”.

V. “Poética” do romance

O fragmento que optámos por associar a *DR* por julgarmos constituir a sua poética, retoma a noção da experiência (“coisas que nos acontecem”) como ponto de partida para a escrita de um romance:

*Isto de escrever um romance, parece que é difícil... Pelo menos, dizem. Mas eu não acho. Trata-se apenas de **agarrar as coisas que nos acontecem**, molhá-las na ~~esbêça?~~ **imaginação** e depois escrevê-las. É só isto e mais nada. Julgo que **o que custa mais é inventar**.¹⁷³ E, afinal, nada é inventado. Tudo nos acontece com mais ou menos verdade e facilidade mas, pelo menos, acontece-nos em ~~imaginação~~ sonho e depois é só contar. Por isso é que eu conto isto. **Não escrevo um romance: conto aquilo que me aconteceu e aquilo que me poderia ter acontecido**. E, depois, seguir a vida para lá dos taipais que temos à nossa frente todos os dias, olhar a noite enorme e ver tudo além já é alguma coisa. É isso que eu escrevo aqui. Só isso.*
(BNP Esp. E22/18)

¹⁷² Por exemplo, nas colectâneas de *Contos*: “Maternidade”, “História de família com boné” e “Comunicado oficial”.

¹⁷³ “Os Poetas não tiravam [sic] os assuntos da invenção da sua arte (...)” (ARISTÓTELES 1779: 63)

À semelhança do que é dito a Isabel acerca do género romance, parece que continuam a não interessar a MHL “convenções e tretas”, na medida em que o destaque vai para a imaginação e invenção¹⁷⁴. Afinal, a “experiência vivida” que MHL afirma necessitar para escrever um romance reside na capacidade de operar sobre a invenção.

Ora, o sentido moderno de invenção, da *inventio* clássica, é o primado da imaginação, termo usado por MHL duas vezes, rasurado na segunda vez e substituído por sonho (que poderá relacionar-se com o final do que designamos por “prólogo” porque o narrador-personagem adormece). A imaginação significa, entre outras coisas, uma “condição necessária e suficiente para que se possa assistir ao nascimento de um produto artístico” e nessa ligação entre “imaginação-obra” e “imaginação”¹⁷⁵ reside o epicentro da estética. Tal se confirma na acção de *DR* através de Alberto, o “escrevinhador e autor de cenas miseráveis e obscenas”, ao argumentar:

Só te interessa o que é belo e perfeito, quando é exactamente êsse [sic] belo e perfeito o mais falso que a vida tem. O belo e perfeito não existem a não ser na nossa imaginação.
(BNP Esp. E22/21)

Ao falar de imaginação nestes termos, MHL parece estar distante do que se afirma no texto conjunto “Evidência surrealista” (BNP Esp. E22/74) assinado, também, por ele. O conceito de imaginação defendido na “poética” do romance parece ter outro sentido que excede o “livre exercício do espírito” referido no texto de 1951¹⁷⁶. A “poética” de *DR* mantém uma relação com a *Poética* de Aristóteles, na medida em que o poeta deve “nos costumes, assim como na constituição das cousas [sic]” procurar

¹⁷⁴ De acordo com Mário Perniola: “a especificidade da arte é exactamente a invenção não de um sujeito e muito menos de uma configuração, mas de uma forma: a sua faculdade é efectivamente a imaginação, que Arnheim define como a actividade que permite traduzir as coisas em imagens.” (PERNIOLA 1998: 76)

¹⁷⁵ “(...) falar-se-á de imaginação a propósito de aspectos do comportamento e condicionamento e da relação natureza/cultura; noutros ainda, será abordado o plano da expressão e produção artística (...); é este o caso da literatura e, mais em geral, da narração/narratividade, em que os processos de pesquisa do material («invenção») e sua construção são apenas fases de um mesmo trabalho, entremeado de ficção e fantástico, talvez até de /visão, mas sempre, como toda a actividade «imaginativa», forma de conhecimento” (Cf. “imaginação” in Ruggiero Romano (dir), *Enciclopédia Einaudi, XXV Volume “criatividade-visão”*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, p.48).

¹⁷⁶ “Só a imaginação transforma. Só a imaginação transtorna. É imaginação o livre exercício do espírito que, servindo-se de um (ou mais) aspectos do real, passa lenta ou rapidamente ao extremo limite dele (humor negro, etc.) para encontrar, pouco importa em que margens, o objecto-real de um irreal conquistado no espírito.”

“sempre ou o necessário ou o verosímil, e que os acontecimentos sucedão *[sic]* huns *[sic]* aos outros, ou segundo a necessidade, ou segundo a verossemelhança *[sic]*” (ARISTÓTELES, 1779: 66). Tal concretiza-se através da invenção fortemente aliada à imaginação¹⁷⁷.

Em *DR* está em causa a dimensão estética e uma “poética” do romance preocupada em unir invenção e imaginação dentro da acção através do debate estético instalado. Através do discurso das personagens perpassa um conceito de imaginação que opõe dois tipos de fruidores da arte¹⁷⁸, nomeadamente da música que é, no capítulo IV, o alvo da discussão.

Depois de teorizar acerca do romance e de criticar o que Isabel lhe havia enviado, MHL continua a dar a sua opinião acerca dos escritos da sua correspondente, desta vez, em novembro de 1961, fala de um conto (*DE*, p. 121). Além disso, aconselha Isabel a não publicar, revelando aquilo que ele pratica relativamente à sua própria escrita e demonstrando uma preocupação com o gostar daquilo que se escreve:

las trabalhando a tua forma e fazendo experiências e um dia verias que, felizmente, não tinhas publicado porque já não gostavas do que ficara para trás. Se quiseres podes fazê-lo, Isabel. Tens tanto tempo à tua frente! Mesmo eu, com muitíssimo menos tempo já, estou a fazê-lo.
(*DE*, p. 121)

Mais à frente, na mesma carta de 1961, MHL lança o desejo de trabalhar no que designa por “especialidade”:

Depois, vem também o caso económico. Eu não quero continuar a viver assim: tenho que ir fazer qualquer coisa, que trabalhar mesmo duro dentro da minha especialidade... e aqui receio já não conseguir fazê-lo.
(*DE* p. 121)

O “aqui” é S. Domingos de onde o autor parte rumo ao Brasil. A “especialidade” é permeável à aplicação do conceito de *engrenagem* à criação da obra, entendendo-a

¹⁷⁷ “(...) a força inventiva identifica-se com a imaginação criadora (...) a l. artística ensaia novas formas e novas técnicas de expressão” (Cf. “invenção” in Roque, Cabral (dir.), *Logos: Enciclopédia Luso-brasileira de filosofia*, São Paulo: Verbo, 1989, p. 1487).

¹⁷⁸ “A acção estética (...) nasce de um acto de liberdade e orienta-se para a liberdade do leitor: a obra de arte não é uma coisa que exista independentemente da imaginação do autor e do destinatário: é um apelo aos outros, antes de tudo para que a leiam, a olhem, a escutem.” (PERNIOLA 1998: 143)

como sinónimo de produção escrita e iconográfica. A ideia da “especialidade” referida pelo autor num sentido muito próximo da escrita deve-se, em parte, ao facto de ocorrer uma sequência de reflexão teórica subjacente à troca de cartas entre MHL e Isabel, debatendo-se aí um amplo conceito de escrita. Basta para isso lembrar a crítica exercida pelo autor aos escritos que Isabel lhe envia e aos quais replica com conselhos e, até, textos seus, bem como ideias concretas sobre a importância da “economia da linguagem”, por exemplo. As cartas analisadas demonstram que a discussão em torno da escrita e sua poética também ocorrem em concomitância com a produção do autor.

MHL utiliza o conceito de *engrenagem de produção* em carta a Isabel datada de 23 de dezembro de 1961¹⁷⁹. Analisamos o contexto em que ocorre e de que forma podemos tirar partido desse uso, extrapolando-o e usando-o em proveito do que defendemos nesta tese. Para isso, vale a pena analisar a importância da epistolografia, uma vez que nesta se manifesta esse desejo de montar uma *engrenagem de produção* e, também, perceber, em termos cronológicos, o que antecede e sucede a esse desejo expresso em carta.

VI. Tornar a montar a minha engrenagem de produção

É fundamental analisar o contexto no qual surge a menção à *engrenagem de produção* para justificar essa ocorrência. Depois da troca de textos entre o autor e Isabel e dos conselhos e críticas que ele faz, seis dias antes da carta na qual MHL refere a necessidade de “tornar a montar” a sua *engrenagem de produção* escreve a Isabel e discorre sobre estética:

Os teus desejos de estética, esses é que eu não aceito. Desculpa, mas sempre detestei, detestei profundamente Fídias e Praxíteles, na famigerada Escola das B.A. Quanto a Rodin, acho-o ridículo, excepto no «Beijo» e na «Catedral». Querida e

¹⁷⁹ Apesar de usar apenas uma vez a expressão *engrenagem de produção*, MHL usa o conceito de engrenagem em três ocasiões: numa carta a Luís Amaro (BNP Esp. N5/4230, 25 agosto 1973), noutra carta a Isabel (DE, p. 310, 13 fevereiro 1974) e no programa “As palavras ditas” (RTP) no dia 13 de setembro de 1974, disponível em <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/as-palavras-ditas/>.

sorridente Maruska, olha primeiro para o humano e não apenas só no perfeito. O meu camarada Manuel, camponês do Alentejo e um «duro» na prisão, vale todas, mas todas as estátuas de Fídias, centauros e lapitos [sic] que nunca existiram, pedaços de mármore tão perfeitos que já são deuses, gratuitos. Não, querida, não aceito estéticas que só servem uma sociedade que se serve delas para nos envenenar. A força humana, a força que leva o homem até ao fundo do seu sangue e da sua crença, é muito mais importante e muito mais real do que a beleza estática, perfeita, sem realidade, que fica parada e sem fé em nada.
(DE, p. 135)

Esta defesa de uma estética que contemple “a força humana” já se havia apresentado no “Manifesto do sobreporismo” (BNP Esp. E22/18) e cria as condições para justificar o contexto no qual emerge a afirmação da *engrenagem* de MHL, a 23 de dezembro de 1961. A declaração surge em contexto de declaração amorosa a Isabel mas, pela demonstração da existência de um debate estético epistolar alusivo à escrita, cremos que o aspecto a salientar é este e não o afectivo:

Se os venerados do Lab. Nac. de Engenharia Civil acharem por bem aceitar-me entre toda a escolha que estão fazendo, será ótimo. Não é muito abundante, mas suficiente para me dar tempo e voltar aos meus antigos contactos profissionais e tornar a montar a minha engrenagem de produção.
(DE, p. 139)

O conceito de *engrenagem de produção* implica a intenção de levar a cabo uma acção e o “tornar a montar” significa que tal tenha existido antes desta data, mas essa acção desenvolve-se paralelamente à actividade profissional. Pela leitura do material que compõe o roteiro de produção até 1961, pelo menos, verificamos que, além da existência duma produção escrita e iconográfica considerável existe, também, pensamento estético e teórico a suportá-la.

Existem, ainda, vários poemas e narrativas dispersas pelo espólio. Por esta altura de 1961, MHL já possui obras estruturadas como tal: *CO*, *IDPM*, *CDPT* e *PPLP* acomodando a ideia de *engrenagem* como sinónimo da sua produção e estrutura da

mesma. A estas se juntam os textos das colectâneas de contos que são *grafados*¹⁸⁰ ao longo dos anos 60 ou mesmo as cartas.

Ultrapassado o período em que se manifesta a vontade de “tornar a montar” a referida *engrenagem*, a verdade é que a produção escrita (e outras manifestações) continua até 1979 com *LVP*. Pelo meio estão vários poemas e prosas, as colectâneas de contos publicadas, bem como *LVP*, isto sem referir *DR* cuja data não sabemos exactamente qual é.

1) *Vou para a frente como uma máquina eficiente e lúcida*

Em janeiro de 1962, praticamente um mês depois da declaração da vontade de *tornar a montar* a sua *engrenagem*, MHL torna claro o seu comprometimento político: “a nossa palavra é o nosso sangue e só assim podemos acreditar que possa haver um mundo melhor” (*DE*, p. 142). Esta manifestação ideológica encontra eco uns dias depois quando, também em carta a Isabel, afirma ser “um animal danadamente consciente dos deveres e dos direitos” que entende serem os seus no âmbito da sua “forma socio-política de pensar” (*DE*, pp. 148-149).

No entanto, não negando a importância da política, interpretamos a “palavra” a que o autor se reporta noutro sentido que ultrapassa a componente ideológica, uma vez que, ainda na carta de 14 de janeiro, foca a importância da linguagem:

(...) o facto é que vivemos num mundo em que a linguagem é a forma de expressão mais exacta e que, portanto, temos de a aceitar. Quando se diz «redondo» as pessoas formam uma imagem de forma, quando se diz «vermelho» as pessoas formam uma imagem de cor, isto porque temos de aceitar a palavra.
(*DE*, pp. 146-151)

¹⁸⁰ “Quando o autor grafou estes contos (...)” recuperamos o verbo grafar utilizado por MHL na “Pequena nota à segunda edição de *CGT* (1978).

Sendo a linguagem fundamental para a composição da *engrenagem de produção*, não deixa de ser importante que MHL o manifeste de modo explícito dias depois de referir que quer voltar a *montar a sua engrenagem*.

Os textos, os títulos ou os conceitos abordados, bem como a estrutura na qual assenta a composição literária, são constantemente convocados e reformulados por MHL. O modo de comunicar dentro da *engrenagem* confere-lhe uma condição quase mecânica de interdependências através do uso de *conceitos móveis e adaptáveis*, onde os textos parecem estar em comunicação uns com os outros e o roteiro demonstra isso.

Tal como numa *engrenagem*, as peças funcionam em conjunto e quando uma se move todas as restantes se movimentam e transformam. Este modo de funcionamento não deixa de ser relacionável com a forma como o próprio MHL se descreve comparando-se a uma máquina: “vou para a frente como uma máquina eficiente e lúcida” (DE p. 145, 6 janeiro 1962). Uns dias depois, a mesma ideia persiste: “sou uma máquina eficiente de pensar e organizar quando é preciso” (DE, p. 146, 14 janeiro 1962). Se o autor se denomina máquina, tal expressão casa bem com o intuito dessa máquina em *tornar a montar uma engrenagem de produção*.

Ao longo dos anos 60 o autor vai escrevendo e logo em 1962, para poder desenvolver a sua *engrenagem*, tenta a “regeneração profissional”:

Também tomei altas decisões de regeneração profissional e, assim, terei amanhã jantar com dois «big-shots» do «milieu» (no apartamento de um deles, com pratos especialmente asiáticos que eu irei fazer e música folclórica que eu também forneço). Dado que os homens são de peso (um deles «partidário» ferrenho que ficou imediatamente de olho brilhante ao saber das terrinhas por onde eu andei), espero – e eles também – arranjar um bom «tacho» - será com x? – profissional em breve, dado que sei que sou muito bom técnico e eles precisam de especialistas em «marketing» e «planning». (...)

Junto te envio, Isabelinha, duas cartas para dois editores. Metê-las-ás dentro de dois envelopes brancos e porás os seguintes endereços: António de Sousa Pinto – LIVROS DO BRASIL – Rua dos Caetanos, 22 – e Dr. António Teixeira – LIVRARIA CLÁSSICA EDITORA – Praça dos Restauradores, 17
(DE, p. 196)

Nesta altura, MHL parece ter um plano que passa pela arquitectura de uma vida profissional capaz de lhe permitir desenvolver as suas actividades políticas e, paralelamente, a escrita, ambas importantes no percurso biográfico e profissional. Mas é muito curioso que esta ideia de arranjar um “tacho” não parece corresponder à sua

realidade pois, no mês anterior às afirmações acima transcritas, escreve a Isabel dizendo que já tinha tido ofertas de trabalho:

Já tive quatro propostas para empregos (é mesmo autêntico, que aqui um técnico como eu é procurado, principalmente tendo vivido por essas Europas e sendo suficientemente sacana para se rir das ofertas).
(DE, 1 de abril de 1962, p. 172)

Entretanto, no mês de maio afirma já ter tido dois empregos e ambos ligados ao mundo das gráficas e publicidade:

Já tive dois empregos: no primeiro era chefe de publicidade da revista SATÉLITE, uma revista editada pelo Banco do Brasil, calcula tu! Comecei a ficar irritado com a desordem de tudo aquilo, com a bagunça que por lá havia pumba, mandei tudo para o inferno. Depois foi a «Wolkswagen do Brasil» que me chamou para redactor do magazine deles.
(DE, 6 maio 1962, p. 188, S. Paulo)

Por esta altura, MHL ao escrever a Isabel pedindo-lhe que reencaminhe cartas suas a duas editoras, a “Livros do Brasil”¹⁸¹ e a “Livraria Clássica Editora”, significa que está a estabelecer comunicação com as mesmas, mas não para publicar em nome próprio, isso é perceptível através da observação do seu CV (BNP Esp. E22/119, 1962).

O mundo das gráficas e da publicidade marca a vida profissional de MHL, bem como o exercício da escrita (vertente crítica) ou a actividade ligada à construção civil. Em certa medida, ele resume tudo isto na edição dos contos, falando de si na terceira pessoa, transformando o currículo de 1962 numa ficcionalização paródica do seu percurso profissional, em 1973:

*(...) foi para a América Latina donde voltou nove anos depois. Por lá conseguiu ser, entre outras actividades menos respeitáveis, planeador de «stands» para exposições, encenador de teatro e até director literário de uma editora.*¹⁸²

No exercício de tarefas ligadas ao sector editorial a aliança entre palavra e imagem está presente e é transportada para a ficção de MHL, a escrita é a ferramenta

¹⁸¹ MHL foi “organizador e tradutor da colecção de ficção científica da editora Livros do Brasil, Lda., em Lisboa” (BNP ESP. E22/119, 1962). Ver no anexo “Roteiro de produção autoral”.

¹⁸² Afirmação de MHL na contracapa da 2ª ed. de CGT, 1978.

capaz de garantir vitalidade à *engrenagem de produção*, pois mantem-se sempre a par de qualquer actividade, sobrevivendo a todas. Aliás, nos anos 70, através da incursão em vários jornais, a escrita mantém-se e a *engrenagem de produção* é oleada através de um sistema de combinatórias e recorrências partilhado na ficção produzida.

4. Capítulo 4. Peças da *engrenagem*, sistema de combinatórias e recorrências

Nas cadeias de relações estabelecidas entre os vários materiais produzidos pelo autor destaca-se um sistema de combinatórias entre as peças que compõem a *engrenagem*. Nestas ligações nota-se, entre outras coisas, a indiferença pela opção entre poesia ou prosa e o estabelecimento de uma grande narrativa subjacente que não se compadece com um único género ou forma¹⁸³. A poética da *engrenagem de produção* reside na fuga a uma genologia literária pré-definida através da criação de um universo conceptual *móvel e adaptável*. Apesar disso, há um tronco comum a toda a produção que passa pela necessidade de “comunicar, ou antes, dizer às pessoas o que quer que seja que valha a pena”¹⁸⁴, ideia reforçada em qualquer género ou forma:

Também vai mais um caso do Direito Galático que, como vê, levantou sérios problemas aos juristas ortodoxos.

*Quanto ao resto, são dois troços de F.C. São a sério, desta vez. Afinal, alguém tem de escrever F.C. nesta terra, e a F.C. serve tão bem como qualquer outra forma mais ou menos literária para dizer do nosso «estar farto». Serve-te deles como te aprouver. (“Memória (com inéditos) de Mário Henrique Leiria”, Suplemento «Ler/Escrever», *Diário de Lisboa*, 9-17 de dezembro de 1982)*

Tal narrativa, acima de qualquer opção por uma “forma mais ou menos literária”, compraz-se num jogo de atitudes comunicacionais com o leitor através dos paratextos, nos casos das reedições (com notas autorais), por exemplo, e num complexo esquema de relações, nomeadamente nas recorrências de certas personagens ou na paródia ao folhetim através das publicações em pasquins¹⁸⁵.

¹⁸³ Tal foi analisado em “A escrita e o conceito de escritor” (capítulo II), mas acrescentamos o seguinte: “Para a contracapa do catálogo da 1a Exposição dos Surrealistas em 1949, Leiria produziu um conjunto de poemas visuais disformes – aos quais atribui polemicamente a designação de Poemas – que cruzam as práticas do desenho e da escrita, os quais se traduzem num jogo de alternância entre coordenadas verbais e visuais que partilham o mesmo espaço no papel; destacam-se dois desenhos diferentes onde insere os mesmos versos: «Quando o tempo das uvas é o tempo das uvas/ todas as serpentes cantam...” (CUADRADO FERNÁNDEZ; ÁVILA 2001: 261).

¹⁸⁴ “Estou muito chateado” in *Suplemento Literário* do *Diário de Lisboa*, 5 Abril 1973. Disponível em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06817.167.26322#!23> consultado a 2 novembro 2020.

¹⁸⁵ O autor também reaproveita os seus textos republicando-os em BD: “O menino e o caixote” (CGT, BNP Esp. E22/15) ou “Teobaldo, o meu amigo” (BNP Esp. E22/26, NCG) são publicados em *Revisão Bandas Desenhadas dos anos 70*, com desenhos de Isabel Lobinho, ou “Evocação” e “Apenas uma morte – Eretz”

Algumas das peças da *engrenagem de produção* de MHL constituem-se através do uso de personagens ou tipos que se tornam recorrentes e que, em alguns casos, atravessam o universo ficcional construído pelo autor, instituindo uma paródia em torno da estratégia narrativa de massas publicada em folhetim no século XIX. Para esse argumento contribuem factores como a publicação de alguns textos em jornais, nomeadamente algumas *FPF* dos *NCG* ou fragmentos de *MIJF*, ou, ainda, a recuperação de personagens que transitam como peças entre universos ficcionais, em aparência, distintos.

Mais do que isso, ocorre uma espécie de intercâmbio macroestrutural ao nível dos elementos presentes nos materiais reunidos no roteiro e, também, microestrutural no que diz respeito ao interior das composições que preenchem as obras publicadas. Tal é o caso dos “aparecimentos e desaparecimentos” que transitam entre textos, como o elefante de “Tropicália” (*CGT*, BNP Esp. E22/15): “Era o décimo andar. E zás, lá estava espedado a olhar para mim. Um elefante, ali mesmo na varanda” que acaba por desaparecer “No dia seguinte, mal foi manhãzinha, voltei encantado à varanda. E nada. O bicho não estava lá, desaparecera”. Contudo, em “Desabamento” (BNP Esp. E22/15, *CGT*) e para espanto do narrador-personagem e do leitor, o elefante volta:

E quem havia eu de ver, passando calmo através de nuvens de poeira? O elefante! Há coisas que só vistas, contadas ninguém acredita! Pois ali estava o elefante que me desaparecera na varanda havia tempos já!

Este exemplo ocorre entre duas composições que integram a colectânea de *CGT*, através da partilha de um narrador-personagem comum. Este intervém directamente no curso da acção, ironizando o acto de contar conferido ao narrador: “contadas ninguém acredita!”.

Também os títulos são reaproveitados com pequenas alterações entre algumas composições como se verifica em “Intervalo” e “Outro intervalo” e, de facto, o título parece criar uma ponte entre os dois textos:

que existem no espólio enquanto prova tipográfica para publicar em antologia, provavelmente (BNP Esp. E22/83).

- *Sobe – ordenou o senador Spiragold ao seu piloto privativo.
O helicóptero zumbiu e tomou altura, oscilando levemente.*
- *Acelera! – disse apressado o senador para o piloto atento.*
O piloto carregou no botão. O fundo abriu-se e o senador Spiragold esborrachou-se no solo, com eficácia.
- *Coisas que me acontecem – comentou para o piloto o espião moscovita disfarçado em garrafa de gin.*
(“Intervalo”, CGT BNP Esp. E22/15)

- *Sobe – ordenou o tenente para o piloto.*
O helicóptero zumbiu, oscilou e tomou altura.
- *Larga! – explicou o tenente ao soldado que segurava a corda.*
O guerrilheiro que não quizera [sic] falar pendurado pelas pernas, esborrachou-se na terra que ainda era dele.
- *Podemos descer – decidiu o tenente, sorrindo.*
(“Outro intervalo”, BNP Esp. E22/17)

Os textos são muito semelhantes, aliás, parecem decalque um do outro e partilham personagens: o piloto, que é comum a ambos, e num caso o senador e o espião moscovita enquanto no outro se trata de um soldado e um guerrilheiro. Além do título, partilham um *incipit in media res*, o uso do imperativo e o desfecho inesperado. “Outro intervalo” parece ser um exercício de concisão ainda maior que “Intervalo”, demonstrando a busca de uma expressão cada vez mais sintética e que vai ao encontro da “economia de linguagem” (DE, p. 114,) ou do “sistema de escrita quase sintética” (DE, p. 311) de MHL.

“Engano” (BNP Esp. E22/15, CGT) e um poema (BNP Esp. E22/11, escrito em 1943) partilham título, o primeiro recupera o tipo de final surpreendente dos dois “Intervalos” anteriores:

O ruído dos motores tornara-se ensurdecedor. Depois, de súbito, tudo ficou em silêncio.
Foi à janela e olhou.
Lá em baixo os carros tinham parado, exactamente em frente à mansão.
Abriram-se portas e as fardas começaram a sair, algumas de bota alta, olhando para cima.
Recuou um pouco, para não ser visto lá de fora. Encostou o cano da Stein ao canto da janela e, aguentando com firmeza na anca, atirou a primeira rajada num movimento sabiamente [sic] circular. E continuou.
Enganara-se. Pela primeira vez.
Vinham apenas dizer-lhe que fora eleito Presidente.

Existem outras composições que partilham relação entre si, nomeadamente o tríptico formado por “1ª”, “2ª” e “3ª” “Canção de embalar” (BNP Esp. E22/16), onde os animais (periquito, cão e gato, por esta ordem) são os protagonistas.

Outro caso é o de “Conselho de amigo” e “Amor filial” cuja complementaridade é evidente:

*Estava preocupado, mas preocupado a valer, sem saber como havia de matar a mãe.
Então alguém lhe disse:
- Olha, espera um pouco, não te excites. Afinal a velha senhora está no fim, vê-se logo.
Vai-se num ar. Acalma-te, nada de precipitações. Não faças disparates.
Acalmou-se realmente. E esperou.
Por isso não foi preso e agora é muito feliz. E respeitável.
("Conselho de amigo", BNP Esp. E22/17)*

*Após se ter visto obrigado a escrever, muito cansado, dois livros para poder sustentar a velha mãesinha [sic] paralítica, teve a satisfação de a ver morrer antes de ser forçado a escrever, exausto, o terceiro.
("Amor filial" BNP Esp. E22/17)*

Ou, ainda, os casos de “Provérbio imperativo” (BNP Esp. E22/16, 1970) e “Segunda versão do mito proverbial” (BNP Esp. E22/16, 1970). O primeiro até é reutilizado e enviado em carta a Cesariny, aliás, a composição funde-se no texto que dá corpo à carta (BNP Esp. N3/52).

A *engrenagem de produção* demonstra um modo de construir esquemas conceptuais de comunicação, daí que existam *Dicionário* e *Enciclopédia* concebidos pelo autor na sua necessidade quase obsessiva de conceptualização¹⁸⁶.

Saliente-se a importância que jornais e revistas vão adquirindo no contexto da *engrenagem* e suas peças: a *Pequena enciclopédia doméstica* é publicada na revista *ELE: Magazine para senhores* (N.º 9 e 11, junho e setembro de 1973, pp. 28-29; 30-31) e o *Dicionário modesto para famílias de poucos haveres*, assinado por W. G. (Wilson Gasosa), no jornal *O Coiso* (N.º 6, abril de 1975).

¹⁸⁶ A este respeito, também *Climas ortopédicos* (novembro 1949 - janeiro 1950) já contém na epígrafe a definição de “ortopédico”, o que denota uma certa obsessão em conceptualizar e definir.

I. Esquemas conceptuais de comunicação: *Dicionário* / *Enciclopédia*

O *Dicionário* e a *Enciclopédia* podem ser lidos como compêndios ou ensaios de personagens e tipos que atravessam a ficção produzida pelo autor.

O *Dicionário* é assinado pelo pseudónimo Wilson Gasosa, autor da rubrica “As fábulas do coiso” e “O Cozinheiro” (Jornal *O Coiso*), ele é, também, personagem em “Coisas do Gualtério” (*Pé de Cabra*, Nº 6, 4 de outubro de 1974).

Importa salientar que o *Dicionário* reúne, em definições hilariantes ou alusões paródicas, figuras que reconhecemos após a leitura dos materiais reunidos no roteiro de produção autoral¹⁸⁷ por serem recorrentes: a(s) tia(s) (Adelina, inclusive), o(s) ministro(s), o Estado, o capitão, o general, o soldado, os agentes da PIDE, o político e a velha. Já a pequena *Enciclopédia* define ou menciona novamente o governo e a tia, além de outros, não tão utilizados. Estes elementos são, em certa medida, conceptualizados no *Dicionário* ou na *Enciclopédia* e o que procuramos estabelecer é a relação entre isso e a forma como vão reincidindo nas várias composições analisadas. Apesar de ambos serem publicados em 1973 e 1975, respectivamente, e alguns dos textos analisados serem de datas anteriores, isso não impede que sejam relacionáveis, pelo contrário, pois comprovam o esforço de conceptualização efectuado pelo autor em vários registos e perdurando no tempo.

¹⁸⁷ Um dos exemplos que surge no dicionário e na enciclopédia é o Gatuno: “Indivíduo pertencente a um grupo minoritário do povo dos Hunos. Usavam o gato como arma ofensiva e daí a sua avançada fulgurante através da Europa, até às portas de Pavia. variante: GATILHO – Gatuno que usava ceroulas de atilho. Bastante mal visto dentro da tribo. No entanto, nunca deixou de puxar o gatilho” (*Dicionário*); “diz-se geralmente na via pública. Também expressão qualificativa de actor que gatinha em cena. Variante: gato-uno - gato de gatuno que gosta de estar só. Abonações: qual a diferença entre o gatuno da montanha e três nabos em fileira? (rifoneiro antigo dos campesinos búlgaros) - o gatuno é um elemento determinante do progresso urbano (sociologia) - gatuno cá, gatuno lá, picoli picolá (canção napolitana)” (*Enciclopédia*).

1) *Uma quantidade indeterminada de tia(s)*

O caso da(s) tia(s)¹⁸⁸ é relevante no funcionamento da *engrenagem* porque vai surgindo em várias composições e é mencionada na *Enciclopédia* e no *Dicionário*. No *Dicionário*, a tia Adelina surge na definição de: “zebelinha – animal quase extinto que por vezes ainda se encontra no deserto do Gobi. É um cruzamento de zebu e tia Adelina” – tia cujo nome aparece em várias composições. Já na *Enciclopédia* ela apresenta-se na definição de “quantia”, significando:

em matemática, uma tia quântica. No uso corrente, apenas uma quantidade indeterminada de tias.

Variante: quintal - diz-se da quinta tia, no natal. Abonações: a quantia possui [sic] um número exacto de múltiplos e submúltiplos para além dos quais deixa de existir (aritmética nacional) - quantas tias cabem no quintal? (estatística) - a quantia não toca flauta nem trombone (história da música);

TÍSICA - qualquer tia que aparente boa condição física.

O uso de uma “quantidade indeterminada de tias” verifica-se, de facto, num conjunto vasto de composições.

Ao longo da cronologia estabelecida no roteiro observa-se a “quantidade indeterminada de tias” em situações que decorrem de uma aparente vivência familiar, normalmente na presença de um narrador-personagem surpreendido e envolvido em situações insólitas: “estava eu sentado lá em casa, quando ouvi a minha tia dizer uff!” (“A verruga”, BNP Esp. E22/15, CGT). Existem outros exemplos de situações semelhantes com a presença da tia: “Foi a minha tia que gosta muito de falar” (“O molho”, E22/26 NCG) ou “Interveio a minha tia, sabem, que se afirma sempre dominadora dos bens privados” (“No próximo ano em Jerusalém”, E22/26 NCG).

A tia do narrador-personagem é construída em gradação, pois vamos juntando as peças que a compõem através dos comentários tecidos por ele em cada um dos textos. Primeiro, a tia diz “uff!”, depois ficamos a saber que “gosta muito de falar” e, por fim, ela intervém por ser “dominadora”. Quem comanda o jogo é o

¹⁸⁸ A “tia Jerónima” surge no jornal *Aqui* (26 de outubro, 14 de dezembro de 1976), nomeadamente “As conclusões da tia Jerónima” (23 de novembro de 1976) e, apesar de não podermos confirmar a autoria dos textos, apontamos para a possibilidade de serem de MHL devido às semelhanças.

narrador-personagem, pois é a partir dele que acedemos à personagem e sua caracterização.

Por vezes, a(s) tia(s) do narrador-personagem surge(m) identificada(s) pelo nome, como acontece em “Saudade da infância” (BNP Esp. E22/26, *NCG*). A composição fragmenta-se em pequenos episódios intitulados e:

1. no primeiro, “A Flóber [*sic*]”, a tia Albertina é atingida pela flóber [*sic*] do sobrinho: “um dia, sem querer, pam, acertei em cheio na tia Albertina”;
2. em “O Luna-Parque”, a tia Clarinda também morre em circunstâncias insólitas pois “inclinou-se para ver melhor e ficou entalada nas engrenagens. Deu um certo trabalho a tirar dali os restos, coitados dos empregados”; e a tia Josefa, que não morre até porque também é mencionada em “Amor escreve-se com água”¹⁸⁹ e em “As férias nunca esquecem” (BNP Esp. E22/16), sendo a mãe de Zezito que “levou um safanão tal que partiu a espinha”.

Das tias apresentadas pelo nome, Albertina surge em “A resposta” (BNP Esp. E22/7) (ver anexo “Roteiro de produção autoral”). Antes disso, em 1948, Albertina é mencionada num *cadavre exquis* redigido por MHL, Carlos C. da Costa e Alexandre O’Neill: “A minha tia Albertina, não sei onde, apanhava comboios com um anzol” (BNP Esp. N3/22).

A tia Josefa, como referimos, aparece em “As férias nunca esquecem”¹⁹⁰: “o meu pai e eu e também a tia Josefa que o meu pai convidara juntamente com a prima Regina”. O texto parece manter uma relação de complementaridade com “Saudade da infância” que foi publicado em revista e posteriormente incluído em *NCG*. Além das semelhanças existentes entre os episódios de infância narrados e as sucessivas mortes

¹⁸⁹ “Lembras-te da grande baleia branca que às vezes avistávamos aquando das férias que costumávamos fazer no Norte e a quem os pequenos chamavam de tia Josefa? Pois trabalha agora connosco: dirige as equipas de ataque com icebergs, calcula tu!” (BNP Esp. E22/26, *NCG*)

¹⁹⁰ Publicado na revista *ELE: Magazine para senhores*, rubrica “Histórias da vida corrente”, julho-agosto de 1973, pp. 10-11. A versão existente no espólio possui uma espécie de prólogo rasurado que não consta na edição nem na publicação em revista.

insólitas¹⁹¹ que as duas composições relatam, parece que a morte adiada da tia Josefa acontece em “As férias nunca esquecem”:

Às vezes a tia Josefa ia também, gostava muito de apanhar amoras e procurar trevos e as flores que ela lá sabia.

Uma tarde vinha a tia Josefa com um saquinho cheio de amoras mesmo em frente do restaurante do Camarão, lembram-se com certeza, quando saí lá da curva o doutor Marahona em cima de um cavalo, num tropel desembestado. A tia Josefa assustou-se, coitadita, recuou, tropeçou num grande calhau e zás, caiu de costas, mesmo em cima do marco de pedra dos cantoneiros. Pareceu-me ouvir um estalo.

Deixei passar o doutor e fui sacudir a tia. Não se mexia, só fazia an, an, an. Corri por ali fora esbaforido, até casa, acordei o pai que estava na sesta e disse-lhe que a tia Josefa estava no chão e só fazia an.

O pai ia-se zangando, não gostava que o acordassem daquela maneira, mas depois lá foi comigo. Quando chegámos junto da tia ela já não fazia an, só fazia fff.

- Vai brincar, meu filho, que eu trato disto. Vai, vai.

Voltei às amoras, embora um pouco espantado.

À noite, ao jantar, a tia Josefa não apareceu e o pai explicou que ela tinha partido a espinha. Arranjara um carro para a levar a Lisboa. Então virou-se para a minha mãe e disse-lhe, com aquele carinho que lhe era tão peculiar:

- Minha filha, tem cuidado com esses cavalos que por aí aparecem sem que se saiba donde vêm. E que a tia Josefa te sirva de exemplo, querida.

Não se falou mais no assunto. Tive pena, lá isso tive. Coitada da tia!

A tia Josefa, à semelhança das tias Albertina e Clarinda, também morre em circunstâncias caricatas, apenas numa composição diferente. Além disso, salienta-se a coerência da categoria tia que gravita no universo ficcional de MHL, na medida em que a tia Josefa, tal como a tia do narrador-personagem em “A verruga” (“Uff!” e assim se desencadeia toda a acção), só emite sons.

Existem ainda as tias Rubrika, Mizé e Estefânia – “umas jóias, aquelas velhas senhoras! E sempre prontas a auxiliar a família, é o que lhes digo” – em *MIJF*, especificamente no fragmento intitulado “O desaparecimento” (também publicado na revista *ELE: Magazine para senhores*, dezembro-janeiro 1975, pp. 52-53).

¹⁹¹ Recorrendo ao humor negro para descrever uma situação quotidiana, MHL, em carta a Cesariny, refere a sua tia: “quanto a cadáveres, há bastantes cá por casa, mas esquisitos mesmo, só a minha tia” (Carta a Cesariny, BNP Esp. N3/60). Quanto a mortes relativas a membros da família, MHL afirma, em entrevista sobre os seus CGT: “Eh pá, vê-se logo que não leste o meu livro. Sabes o que eu penso dele? Que é apenas um acto de crueldade. Não te admires, homem, pois a crueldade é somente um processo quotidiano de exprimir qualquer coisa. Claro que isto não obriga a estar sempre a matar a avozinha ou o primo. As minhas histórias são todas inventadas, digamos.” “Estou muito chateado” in *Suplemento Literário do Diário de Lisboa*, 5 Abril 1973. Disponível em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06817.167.26322#!23> consultado a 2 novembro 2020.

Há, ainda, a tia Sara (“Represália”, BNP Esp. E22/17) que apenas fala perto do final para enunciar o título do texto: “foi represália?”. Já a tia Renata (“Coisas do Gualtério”) tem destaque, uma vez que representa o desagrado generalizado com o facto de Gualtério fazer o testamento por causa do seu manuscrito e é ela que desencadeia a acção:

Com que então o Gualtério vai testar o manuscrito, ein! Pois isso não fica assim, é o que te garanto. Vou já informar o Ministro e o tio Inácio.

A tia parece ser uma peça recorrente e, além disso, em alguns casos, transita entre composições diferentes, apesar de todas pertencentes a uma macroestrutura ficcional que é a mesma: a *engrenagem de produção*¹⁹².

Já numa entrevista a Jorge Oliveira fala-se de uma tia Genoveva que, aparentemente, não existe¹⁹³.

Ao que parece a “quantidade indeterminada de tias” está disposta em prol do funcionamento da *engrenagem* e, além dos casos onde é personagem interveniente ou pessoa com existência real (como nas cartas), a tia é referência mesmo quando não integra a acção propriamente dita. São disso exemplos os seguintes casos e excertos:

- a) “Eu fiquei em frente, na cadeira antiga que serve para a minha tia fazer tricô” (“Visita”, BNP Esp. E22/26, NCG);
- b) a menção à “tia do grande surrealista” (“Grande festa”, BNP Esp. E22/71);

¹⁹² Em cartas a Cesariny, MHL parece descrever as suas tias em episódios semelhantes aos que lemos na ficção, destacamos os seguintes exemplos: “agora a minha tia que te manda muitos parabéns e disse ter um maço de cigarros para te oferecer pelos anos que fizeste” (BNP Esp. N3/45, sem data) e “A minha tia, na 5ª-feira passada, foi a Lisboa e parece que deu uma animada pirueta na Rua do Carmo” (BNP Esp. N3/58, 24 novembro 1970). Há também uma carta a Álvaro com alusão às tias: “A minha tia (não a câncria, a outra, a coxinha) entrou pelo quarto aos berros: «Tira isso, tira isso». Ataque da praxe” e “a outra tia, a Jovília, a coxa que bem conheces” (carta de Junho de 1972 transcrita em “Memória (com inéditos) de Mário-Henrique Leiria” de Álvaro Belo Marques, suplemento *Ler / Escrever* do *Diário de Lisboa*, 17 dezembro 1982). Em carta a Isabel, MHL também relata: “O reumatismo também me tem irritado razoavelmente, quase mais que a minha mãe e a minha tia. O costume, sabe-se.” (DE, p. 316)

¹⁹³ “JP – Fala-nos da tua tia Genoveva.

MH – Não tenho. Mas posso falar, exactamente por não ter. De outra maneira não falava. Se tivesse, ficava calado.

Olha, a tia Genoveva é um problema tremendamente complicado para a família. Como não existe, fica toda a gente à espera do que ela vai fazer. Nunca fez, pa [*sic*]! Aí, é o desastre. O que é que a gente vai esperar, o que é que se vai resolver. Está tudo aos pulos, é isso. Se houvesse uma tia Genoveva, ninguém estava à espera.” (BNP Esp. E22/312)

- c) a “velha e amorosa tia que tinha pêra e era oficial de cavalaria” (BNP Esp. E22/18);
- d) “quem tem carapaus assados, não atira gatos à tia” (“Rifoneiro do baú”, BNP Esp. E22/17);
- e) e, finalmente, a tia do narrador-personagem em *PPLP* “excepto talvez a minha tia que, havia já um certo tempo, se entregava a estranhas distrações” (BNP Esp. N38/cx. 36).

A(s) tia(s) são recorrentes, tal como os tios, primas e pais, mas elas são *peças da engrenagem* muito utilizadas. A sua importância é crucial e por esse motivo integram *Dicionário*, *Enciclopédia*, composições ficcionais e poéticas, cartas do autor e entrevistas.

2) Ministro(s) / Estado / político

Esta categoria abrange mais do que personagens (ministros ou políticos) pois estende-se ao Estado e é amplamente representada na ficção de MHL. Nesse sentido, são mencionados no *Dicionário* ou na *Enciclopédia*, muitas vezes juntos ou convocando-se uns aos outros de modo implícito. A definição de político concebida pelo autor, no seu *Dicionário*, determina que é um “polícia que se encontra em estado crítico. No entanto, esta definição é controversa”. Por sua vez, na *Enciclopédia*, a menção é a seguinte “paralítico: na Grécia Antiga designava-se assim todo o político que (para) iniciava carreira política”.

Quanto à definição de “estudo”, no *Dicionário*, remete para uma “festa particular e requintada em que os antigos ministros de Estado se encontravam, na época do entrudo”, enquanto o Estado tem entrada própria e remete para “Estabelecimento encerrado, para obras. Vocábulo bastante usado nos países subdesenvolvidos”. Ora, ao convocarem-se umas às outras em remissivas constantes, quer no *Dicionário*, quer na

Enciclopédia, essa mesma incidência se encontra, também, na produção ficcional da *engrenagem*.

Por vezes, as questões políticas são escamoteadas por desfiles que fazem lembrar, precisamente, o entrudo, como acontece em *MIJF* quando, ao levar os mamutes para a vacina, narrador-personagem e Josela são surpreendidos por um desfile militar num cenário de ficção científica. *MIJF* concentra ministro e governador das obras, o chefe das polícias Olivarez, os vigilantes nocturnos, o tio Inácio e tias (como já descrevemos), o general Moriguera, a vivandeira-mor e a Velha.

À semelhança do que acontece com a(s) tia(s), os ministros são recorrentes em alguns textos conjuntos, demonstrando que há, de facto, uma cronologia na produção de MHL que revela unidade, pelo menos ao nível dos elementos que a compõem, além de confirmar que tudo está encadeado. Por exemplo, existe um documento no espólio que está identificado pelo próprio autor “Diálogo automático e cadavre exquis” (BNP Esp. E22/20) e que é constituído por vários papéis com frases soltas, nomeadamente: “Para pôr atrás da orelha”. Consultando o espólio de Cesariny percebemos que esta frase é uma resposta de MHL à pergunta de Calvet da Costa:

*C. Para que serve um ministro?
M. Para pôr atrás da orelha.
(BNP Esp. N3/35, 1948)*

Como se vê, a reutilização de materiais e elementos é algo que MHL faz desde cedo e o ministro não é excepção¹⁹⁴. Contribuindo para esse facto, elencamos as incidências do ministro que surge, nos anos quarenta, na peça de teatro “A bem da nação” (BNP Esp. E22/28, 1949):

*1º Homem Eficiente (Descendo do escadote) – Nós somos os três Homens Eficientes. Eu fui ministro e êstes [sic] dois também são estúpidos. (...)
1º Homem Eficiente – E alem [sic] disso já fui ministro. (...)
2º e 3º Homem Eficientes – (fazendo a continência fascista) – Viva o ministério, viva a estupidez.*

¹⁹⁴ No “1º Manifesto da Rua da Escola Contra as aves de capoeira” redigido por MHL “com o acordo de mais cinco” o ministro também aparece: “Quando elas apertam os tilhos das ceroulas, são condecoradas por um ministro gordo que antes de ser ministro era magro e, nessa altura, aquelas indecências amarelas caíem [sic] no chão, por baixo das ceroulas, e nós aí temos o cheiro a condecorações, discursos e caca.” (BNP Esp. E22/53)

Côro [sic] de Gémeos (cantando)
Viva o ministro
Viva a nação
Viva a merda
e o cagalhão

A paródia em torno da estupidez implícita aos ministros e ministério é algo que se vai repetir, tal como o autoritarismo destes, aqui sintetizado na imagem da “continência fascista”.

Já “A verruga”, texto inaugural dos CGT onde também aparece a tia, introduz o ministro e o Estado, apresentados de forma corrupta e silenciadora, coagindo à obediência:

O ministro, em princípio, não quis acreditar. Não podia ser, aquilo não era normal. Claro que não era normal mas eu tinha visto, e foi o que lhe disse.
- Nesse caso, o melhor será fazer como se não soubéssemos de nada – propôs o ministro. (...) Guardamos segredo, o Estado o compensará.

Em “Educação cívica” (BNP Esp. E22/17) o ministro surge nos mesmos termos, tal como o polícia, o coronel e o governo:

A obediência é a ciência
de obedecer sem querer

obedece-se ao polícia
porque se teme o cão
obedece-se ao ministro
quando fala de prisão
obedece-se ao coronel
devido ao tiro na nuca
obedece-se à nação
que nos aponta a bazuca
obedece-se ao chicote
dando vivas ao governo
obedece-se à prudência
num silêncio quase eterno

como se pode saber
perante esta obediência
obedecer a ser homem
em perfeita consciência?

Existe outra versão do texto com o mesmo título (BNP Esp. E22/26), sendo essa que consta nos NCG e na qual também surgem os ministros e, junto destes, o Presidente

da República e do Conselho, os generais, marechais e furriéis (ver anexo “Roteiro de produção autoral”).

As enumerações destes elementos perfilam-se para demonstrar a subserviência prestada perante eles, no entanto, os casos em que o ministro surge próximo do narrador-personagem são mais frequentes.

Em “Fc, o banho e não só” (BNP Esp. E22/15, CGT) o narrador-personagem conversa com o ministro que está preocupado com “O PNB que não há maneira de subir”. Em “A vacina” (MIJF), o narrador-personagem faz “um telefonema ao ministro, o que é amigo do tio Inácio”:

Ao secretário do ministro que me atendeu, informei quem era: o sobrinho do tio Inácio. Tive logo o ministro na ponta do fio. Ficou tudo assente. As ordens iam ser terminantes. Batida total, com Brigadeiro Móvel e mobilização geral se necessário. Os mamutes iam ser encontrados.

As relações, parentescos ou surgimento de personagens em conjunto são também recorrentes, veja-se o caso do ministro amigo do tio Inácio mencionado em “Coisas do Gualtério”:

- Com que então o Gualtério vai testar o manuscrito, ein! Pois isso não fica assim, é o que te garanto. Vou já informar o Ministro e o tio Inácio. Já.

O adensar das relações existentes entre personagens reincidentes constata-se, ainda, em “Rifão de Fernão Tanoeiro” (BNP Esp. E22/16, NCG FPF), onde o narrador-personagem recorda um tio (talvez o tio Inácio?) que menciona o Primeiro-Ministro:

*Estou a lembrar-me agora
da história que me contava
um tio antigo
dizia ele nessa altura
olha sobrinho
meu amigo
entre a ratazana
e o cagalhão
há apenas
um intervalo sacana
é o primeiro-ministro da nação

obrigado tio*

*está confirmada
a sua opinião*

A paródia em torno dos termos que definem o ministro em “A fábula” (BNP Esp. E22/17), perverte o próprio conceito de fábula, algo habitual em Wilson Gasosa com as rubricas *Fábulas do próximo futuro* e *O cantinho infantil*, como analisamos mais à frente.

“A fábula” (BNP Esp. E22/16) subverte qualquer intenção moralizante:

Certa vez, no país de Poraytoque, lá à beira dos Grandes Mares, nasceu um advogadozinho pequerruchinho e risonho. Nasceu predestinado, como se verá na altura devida.

Cresceu, foi à escola e até saltou ao eixo. Sempre discreto e obediente. E sempre a sorrir.

O país era curto mas tinha capital, Luruska, cidade linda e colorida. Para lá era de costume irem todos os advogados com mais ou menos predestinação. Advogar, claro. Portanto o advogadinho foi também. Até à capital.

Mas aquilo correu mal. Ou não tão bem como se esperava.

Então, é evidente, empregou-se no circo. Provisório. Para palhaço à suaré das dez.

Êxito.

Ria muito e fazia rir abertamente quem o via. Dava uma volta rápida, deixava cair os óculos e, desastrado, punha-lhes o pé em cima. E ria, comovedoramente inútil. A assistência ria também. Imenso. Começaram a propor-lhe contractos de turné aos vários estrangeiros.

Êxito assegurado.

la fazer carreira talvez fortuna, quem sabe.

Foi então que alguém lhe segredou à puridade, bem dentro do ouvido.

Era o momento.

Mudou o emprego, logo ali.

Primeiro Ministro de Poraytoque.

Bem bom. É o que faz a predestinação¹⁹⁵.

O agora Primeiro Ministro de Poraytoque ascende a esse cargo a partir do momento em que lhe apelam à sua “puridade”, claro que neste ponto a fábula se inverte na sua função de “crítica lúdica aos erros dos indivíduos ou da sociedade”¹⁹⁶, tal como acontece com as composições que integram as *FPF*¹⁹⁷ ou a parábola do filho pródigo proposta em “Carreirismo” (BNP Esp. E22/15, *CGT*).

¹⁹⁵ Transcrito de acordo com a ortografia do autor.

¹⁹⁶ Cf. “fábula” <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fabula/>, consultado a 13 de maio de 2020.

¹⁹⁷ O género fábula, além de ser pervertido de modo específico por Wilson Gasosa, integra a “Pequena nota à segunda edição” de *NCGT* (1978): “Foi então que repimpou a traição de Novembro de 1975. Culpa nossa, que a deixámos repimpar. O autor acarreta a sua parte da culpa, com razoável dignidade e maior azedume. Daí que, enquanto o SIR ou outros não decidem metê-lo numa Encrenca ou qualquer lugar quejando por antifascista impenitente, resolveu acrescentar a esta edição algumas Fábulas do próximo

Na mesma linha surgem cinco “Pequenas fábulas asiáticas” (*Pé de cabra*, N.º 14, 29 novembro, 1974, ilustradas por Carlos Brito), em que a número quatro é semelhante à “Fábula” anteriormente transcrita:

Desde garoto que sempre adorara os equilibristas. Considerava-os um espetáculo bonito e emocionante. Pé atrás, pé adiante, de guarda-sol aberto para ajudar o equilíbrio aparentemente precário, olhando a multidão lá em baixo, dominando-a como uma águia indiferente. Sim senhor, bem bonito, não haja dúvidas.

Foi assim que resolveu seguir a profissão. Arranjou o guarda-sol, despediu-se da mãe e do pai e seguiu o seu caminho.

Mas já não havia as antigas e saudosas cordas. Não teve outro remédio. Tornou-se Primeiro-Ministro e arranhou uma ditadura. Sempre de guarda-sol aberto, para manter o equilíbrio, está bem de ver.

A mudança profissional, quer do “advogadinho predestinado”, quer do garoto que sempre adorara os equilibristas, tornando-se ambos primeiros-ministros, demonstra, por um lado, a recorrência desta categoria e, por outro lado, a falta de mérito que os reveste, coadunando-se com as alusões feitas no *Dicionário e Enciclopédia*.

À semelhança do que acontece com a(s) tia(s) em algumas composições o primeiro ministro também é vítima de morte insólita, por vezes, como sucede em “Manifestação de apoio” (nas FPF em NCG e publicado em *Aqui*, N.º 2, 7 setembro 1973), enquanto uma multidão demonstra apoio ao primeiro-ministro aguardado a sua aparição na varanda:

Dirigiu-se à varanda alta, sobre a praça apoplética.

Abriu a janela num gesto amplo e paternal e deu um passo em frente.

Ouviu-se um som murcho e abafado, uma espécie de puff das bandas desenhadas, lá em baixo, no empedrado decorativo que circundava o Paço.

Alguém tirara a varanda. Toda.

Isto não se faz. É muito feio.

Nas FPF o texto termina sem os dois comentários finais, porém, na versão publicada no jornal *Aqui*, além deste acréscimo final e da ilustração de V. SanPayo, também o título difere: “Manifestação de apoio e não só”.

futuro e umas cantiguitas de maldizer. Espera o autor, convicto, que as Fábulas fiquem apenas por fábulas.”

Também ministros e presidente de “Remodelações governamentais” (BNP Esp. E22/26) morrem inesperadamente:

- Podem sentar-se, meus senhores – determinou o Presidente aos Ministros que, atentos, o esperavam ao longo da mesa magnífica. E sentou-se também, no lugar que lhe competia. – Parece-me ser conveniente uma remodelação integral do ministério.

Entre o silêncio respeitoso, o Presidente levou a mão discreta ao bolso interior do casaco. Tirou o apito e apitou. Três vezes. A porta da antiquíssima sala dos Passos Longos abriu-se. De par em par. A guarda presidencial entrou e abateu os Ministros com rajada de metralhadora competente. Todos.

Tal remodelação passa, então, pela morte de todos os ministros que também surgem no plural em “Amanhecer” (BNP ESP. E22/17) (ver anexo “Roteiro de produção autoral”) por exemplo, só que, neste caso, em verso. Mais uma vez se verifica o trânsito de figuras recorrentes funcionando como peças da *engrenagem* com a incidência de algumas acções que lhes são inculcadas. A tia e o ministro são exemplo dessa reciclagem ao nível das personagens e, por isso, circulam livremente entre prosa e verso pelo espólio, livros do autor e periódicos.

“Atentado (contribuição para um jogo de massacre)” (*Pé de cabra*, N.º 10, 1 novembro 1974) tem como personagem central o primeiro-ministro que, através de telefonemas sucessivos a espiões, incumbe-os de ficarem alerta relativamente a um atentado anunciado (a partir do título). Não efectuando uma chamada telefónica mas, em vez disso, recebendo, está o ministro da Pesca e do Trabalho em “Gin sem tónica” (BNP Esp. E22/15, *CGT*) (ver anexo “Roteiro de produção autoral”).

Em “Um dia na vida de Etelvino” (*NCG FPF* e publicado na rubrica FPF do jornal *Aqui*, n.º 7, 12-18 outubro 1976), “O primeiro” (entenda-se primeiro ministro), não tem intervenção na acção mas está sempre presente através da saudação usada pelos intervenientes que se saúdam com “Viva o Presidente e o Primeiro”. Além deste, menciona-se um ministro dos negócios internos de secos e molhados numa rotina peculiar que constitui a vida de Etelvino (ver anexo “Roteiro de produção autoral”).

Para conferir alguma unidade ao conjunto de recorrências do(s) ministro(s), *LVP* coloca-o(s) em cena através do “ex futuro ministro do governo” e dos “ministros”.

O(s) ministro(s) parecem estar ao abrigo de uma categoria maior que é a do Estado ou governo, este último referido na definição de estrado estabelecida na

Enciclopédia de MHL: “estrada macho, mais curta e um pouco mais alta. Ao contrário da fêmea, tem-se certa a sua utilidade, pelo que todos os governos o possuem”.

O governo inclui os políticos que, como vimos no *Dicionário*, são a “polícia que se encontra em estado crítico. No entanto, esta definição é controversa”, existe, ainda, a sinonímia estabelecida entre o paralítico e o político (*Enciclopédia*).

Mais uma vez, as interligações confirmam-se, voltamos ao princípio – ao Estado – definido por ser um “vocábulo bastante usado nos países subdesenvolvidos” ou à menção aos ministros de Estado que surgem na definição de “estudo”: “Festa particular e requintada em que os antigos ministros de Estado se encontravam, na época do Entrudo” (*Dicionário*).

3) Polícia(s) / PIDE

Se políticos, nomeadamente ministros, polícia, governo e Estado se encontram juntos nas definições do dicionário e enciclopédia de MHL, essa proximidade vê-se confirmada nas composições onde aparecem. A polícia, bem como os agentes da PIDE, são recorrentes e são mencionados no *Dicionário* de MHL:

cabide: objectos que os agentes da PIDE usavam no preciso lugar da cabeça. Como em todas as polícias especializadas, tratava-se de um disfarce.

A crítica subjacente a estas figuras está presente nas definições propostas, bem como no recurso ao tom humorístico prolongado na ficção. Os agentes da PIDE surgem em “Madrinha” e “Declaração” (BNP Esp. E22/16) (ver anexo “Roteiro de produção autoral”).

A polícia é representada em “Carreirismo” (BNP Esp. E22/15, CGT) através da parábola do filho pródigo, onde a perspectiva crítica já presente no *Dicionário* e na *Enciclopédia* se mantém, bem como a inversão da lógica da culpa do crime e castigo:

Após ter surripado por três vezes a compota da despensa, seu pai admoestou-o.

Depois de ter roubado a caixa do senhor Esteves da mercearia da esquina, seu pai pô-lo na rua.

Voltou passados vinte e dois anos, com chofér [sic] fardado. Era Director Geral das Polícias. Seu pai teve o enfarte.

A gradação é exemplar: rouba em casa, na rua e, finalmente, rouba o povo, servindo para isso o cargo de director geral das polícias: o que mais rouba na lógica deste mundo cujos valores tradicionais são quebrados.

“Desabamento” (BNP Esp. E22/15, *CGT*) apresenta o Chefe da Polícia que, perante o desaparecimento da múmia do narrador-personagem no colapso do prédio, organiza uma “busca sistemática” para a localizar. Neste caso, polícia e políticos surgem juntos “o chefe da polícia comunicou ao exército e aos políticos”.

A *engrenagem* contém polícias apresentados pelo cargo que ocupam, como no caso anterior e o “chefe de polícias Olivarez” em *MIJF*. Também existem os que são caracterizados pela sua condição física, como em “Crise económica”¹⁹⁸, onde entra em cena um “excelente e anafado amigo que era polícia” ou em “Sodoma económica” onde surgem “os polícias de trânsito, de uniforme verde” (BNP Esp. E22/7).

Há, ainda, os casos de polícias:

- a) apresentados a partir de algum traço particular como “um polícia com ar de paradoxo / olhou para um padre ortodoxo” (“Outono para 37 versos”, BNP Esp. E22/17);
- b) que se apresentam pelo cargo que ocupam: “polícia de segurança pélvica” (“Um dia na vida de Etelvino), o “comando da polícia judiciosa” em *CDG*, a “polícia democrática” (“Que bom” FPF *NCG*), a “polícia de giro” (“O prazer do texto”, BNP Esp. E22/26);
- c) ou enumerados, apenas, “7 polícias” em “Rebola-a-bola” (BNP Esp. E22/17).

À semelhança da(s) tia(s) e dos ministros, também a polícia começa por ser peça recorrente em alguns *cadavre-exquis*: “Sócrates, rodeado de polícias, comia chocolates” (BNP Esp. N3/22) e é mencionada em cartas do próprio MHL em momentos distintos.

¹⁹⁸ “Crise económica” (BNP Esp. E22/16 *NCG FPF*) é publicado em *Pé de Cabra* (30 setembro 1974) e *Aqui* (28 setembro de 1976), neste com fotografia de crianças famintas comendo e com a legenda “também as crianças ficaram excitadíssimas”, frase que consta do texto, em *NCG FPF*.

São disso exemplo cartas a Taylor¹⁹⁹, a Abílio²⁰⁰ e a Cesariny²⁰¹. O relato de MHL nas suas cartas é semelhante ao do narrador-personagem que constrói nas suas “historietas”²⁰².

4) Velha

Q

QUELHA – Poeticamente, descreve a velha que ainda quer.

variante:

QUILHADO – Velha que gosta de pôr a quilha no telhado. Por isso se diz: «quem tem a velha no telhado, está quilhado».

No *Dicionário* composto por MHL a definição de quelha, na qual se menciona a velha, remete para o esquema conceptual a que o autor nos habituou, ou seja, gerir humoristicamente um conjunto de termos que constituem peças ao seu dispor no funcionamento da *engrenagem*. Ainda que o destaque, nesta definição, seja o jogo fónico com as palavras envolvidas: quelha, velha, quilhado e telhado.

A velha é uma recorrência em várias composições e é, também, uma alcunha que o próprio MHL possuía²⁰³.

¹⁹⁹ “A nossa correspondência é sistematicamente violada e existem cópias de tudo o que escrevemos nas mãos da polícia política” (BNP Esp. E22/94)

²⁰⁰ “Isto por cá atingiu o caos, creio que deves saber. Uma das maiores inflacções do mundo, estudantes levando tiros todos os dias (estão agora três no hospital, e um em coma). A polícia está atirando a matar. Houve agressões a jornalistas estrangeiros. A emigração aumenta de tal maneira que temos agora menos milhão e meio de habitantes do que tínhamos em 1960!!!!” (BNP Esp. E22/96).

²⁰¹ “Calcula tu que a BBC, lá nas Londres, vai de dar (ontem à noite) a notícia que o célebre escritor Mario [sic] Henrique Leiria tinha sido preso pelas polícias políticas! Hoje tem sido o corropio de telefonemas. E eu, que ao princípio não sabia que estava preso pelos bons cuidados da BBC, espantei-me sinceramente. Até o serviço de Imprensa da Embaixada do Canadá queria notícias! Parece que ficaram todos muito tristes por não terem herói para trincar. Safa!” (BNP Esp. N3/70).

²⁰² Modo como MHL se refere à ordem das composições de *CGT*: “Quanto ao meu livro, já está em primeiras provas. Talvez esteja na rua lá para meados de Dezembro. Achei que tinha historietas demais e tirei um monte delas, não gosto de chatear demais os leitores” (*DE*, p. 302). Aliás, o livro é alvo de um criterioso processo de organização intencionalmente determinado como se comprova em carta a António Carlos Manso Pinheiro: “(...) Com a euforia das animadas conversas e bebidas correspondentes e com a pressa final da vossa saída, é possível que não lhe tivesse explicado como devia ser as alterações que fiz nas historietas. Assim, para seu auxílio na revisão que simpaticamente se propõe fazer, aqui lhe vai devidamente confirmada a coisa. A partir de «Pôr-do-sol», o livro acabava assim (...)”, a carta prossegue com o elenco exaustivo dos textos e sua ordem e termina com um pedido “vigie essa ordem das historietas (...)” (BNP Esp. E22/84).

²⁰³ De acordo com Artur Couto e Santos, colaborador de *O coiso*, Velha era a alcunha de MHL: “O Mário não se define em meia dúzia de palavras, mas tão só com actos do dia-a-dia.” O que é certo é que se

À semelhança do que acontece com ministros e tias, a velha também é mencionada nos diálogos automáticos, neste caso entre Alexandre O'Neill e MHL (BNP Esp. N3/33, 1948):

M — O que é a gravata?

A — É uma velha numa cadeira de rodas.

Depois seguem-se as composições espalhadas pelo espólio do autor nas quais a velha vai desfilando em verso:

- a) em “Outono para 37 versos” (BNP Esp. E22/7) descrevem-se “velhas passaram com passos de solteiras”;
- b) no “Pequeno poema metálico” (BNP Esp. E22/7, 1949) “a velha rebola”;
- c) “Espaço vazio” (BNP Esp. E22/7, 1948) propõe “uma velhota / com muitos pulos”²⁰⁴ e “a grande velha”;
- d) “Claraboia” [sic] (BNP Esp. E22/7, 1948) apresenta “uma velha” que “comeu as duas laranjas chôchas” [sic];
- e) em “Euclides, Euclides” (BNP Esp. E22/11) descreve-se um túnel “feito da barriga duma velha / que vende alfarroba”;
- f) e “Cegarrega para crianças” (BNP Esp. E22/15, CGT) enumera repetitivamente a velha (ver anexo “Roteiro de produção autoral”).

Além destes casos, existe um conjunto de composições onde a velha integra um universo em prosa, é o caso de “Maktub”²⁰⁵ (BNP Esp. E22/17): “enquanto as velhas começavam a choradeira do costume digno. (...) Atravessou a sala pequena, repleta de comedores de locums compenetrados e de velhas fungando”.

“A velha e as coisas” (BNP Esp. E22/15, CGT) apresenta a velha a partir do título e ela é o elemento central ao qual se aglutinam as restantes figuras que também são

estabeleceu uma relação de profunda amizade entre nós e o Mário-Henrique, uma relação de grande ternura. Para nós, o Mário era assim como um avô divertido com quem apetecia estar sempre. Chamávamos-lhe a Velha, apesar de ele ter apenas 51 anos. A escoliose acentuada, a cabeça rapada, o grande bigode branco e, sobretudo, as mãos todas deformadas, com os dedos em flexão permanente, o que o obrigava a escrever segurando a caneta entre o polegar e o indicador, davam-lhe um ar de ancião, ao mesmo tempo respeitável e bizarro.” Disponível em <http://www.coiso.net/velhocoiso/memorias1.html>, consultado a 11 de julho de 2018.

²⁰⁴ Em carta a Cesariny, MHL menciona “Duas velhas dum lado para o outro aos pulos (semi-pulos), tragédia grega de má qualidade.” (MARINHO 1986: 677-678)

²⁰⁵ Faz parte do índice de NCG (BNP Esp. E22/26) mas não é publicado na colectânea.

recorrentes: o general, dois coronéis, o sargento e “a Velha dirigindo, claro”. A velha é a líder da Posição (partido imperante), cujos adversários são, apenas, os partidos da Oposição (Blicano e Crático) dado o tamanho “realmente pequeno do país”. A mesma Velha aparece em “Um caso zoológico”²⁰⁶ (BNP Esp. E22/26, NCG) (ver anexo “Roteiro de produção autoral”).

“A banana” (BNP Esp. E22/15, NCG) parece contar a história do surgimento primordial da “Velha” (ver anexo “Roteiro de produção autoral”) que desaparece em “O desaparecimento”, acabando por reaparecer ao lado das tias do narrador-personagem:

Havia um lugar vago que era certamente o da tia Mizé e no quarto lugar quem havia eu de ver? A Velha! A velha, senhores, a Velha, também de pala verde e rezingando, de cartas na mão! a Velha! Esta só a mim.

O aparecimento da Velha, de súbito, também ocorre em “Tróia de vez em quando” (*Pé de Cabra*, N.º 3, 13 de setembro de 1974):

E quem havia eu de ver? A Velha! Sim, a Velha! Sentada atrás de uma secretária cheia de papelada e a escrever! Ao lado, instalado num excelente sofá, o general Moriguera.

Em “Rifão quotidiano” (BNP Esp. E22/26, NCG) a velha também surge de repente, mas para comer uma nêspira:

*Chegou a Velha
e disse
olha uma nêspira
e zás comeu-a.*

Mais uma vez, à semelhança das tias e ministros, a velha surge em *LVP* (“à velha senhora que se cobre” ou “entra a discreta velha”), concentrando a grande narrativa estabelecida no conjunto que compõe o roteiro.

Na correspondência de MHL também há referências às velhas, mas aqui dizendo respeito às suas tias e mãe, por vezes, ou relatando eventos como se se tratasse de um *CGT*. São os casos de:

²⁰⁶ Existe uma versão deste texto no espólio do autor que está censurada com a data de 25 de agosto de 1973 (BNP Esp. E22/59).

a) carta a Cesariny:

(...) rastejando com uma perna pendurada, cheguei à cozinha e apaguei o gás, pois é sabido que azeite, fervendo demais, se incendia. Praticado este acto, condecreei-me postumamente visto ter salvo dezenas de velhas e criancinhas da horrída morte pirofórica. Estava salvo o Edifício Sérgio... eu é que não. (BNP Esp. N3/54 2 de setembro de 1970);

b) cartas a Isabel:

aqui, sobram-me duas velhas (simpáticas mas frequentemente insuportáveis) e um cão” (DE, p. 305), *“realmente eu sou um animal solitário por excelência, gosto mesmo de estar só, não aguento este constante falar das velhas e ladrar do Vodka”* (DE, p. 311), *“o diabo é que eu tenho duas velhas, 17 divisões, um cão, 7000 livros, toneladas de mobília idiota, sei lá...!”* (DE, p. 320-321, 22 março 1974);

c) carta a Álvaro Belo Marques, publicada por este dois anos após a morte de MHL, onde constam “duas velhas”:

Entreí, fui observado e apalpado como se deve pelo génio clínico e informado que isto que tenho nas mãos, todas tortas e fora das regras, chama os franceses «mãos em rajada de vento». Achei bonito e imaginativo mas, como não me resolvia o caso, inquiri se havia melhoras à vista. «Oh, não, isso agora ainda vai piorar», sorriu o doutor. Achei chato e expliquei laboriosamente que tenho duas velhas às costas, que não posso pôr um dedo na máquina, que escrever é uma encrenca, que patati e patatá. (“Memória (com inéditos) de Mário-Henrique Leiria” de Álvaro Belo Marques, suplemento *Ler / Escrever* do *Diário de Lisboa*, 17 dezembro 1982).

5) Capitão, general, soldado

A presença de figuras representativas das forças de segurança e do Estado são uma constante na obra de MHL. Desse modo, capitão, general e soldado, por exemplo, são igualmente tratados no *Dicionário* e *Enciclopédia* do autor, à semelhança da velha, das tias e dos ministros.

Assim, o capitão é mencionado no *Dicionário* ao definir opinião: “diz-se da oportunidade que é frequentemente dada a qualquer capitão para fazer o pino”. O general aparece na definição de animal: “diz-se na intimidade de um general muito animado”. Quer o capitão, quer o general são ambos ridicularizados e essa é a forma como vão surgindo nas composições. Ao soldado, contudo, cabe uma definição própria que vai ao encontro do jogo em torno de palavras com sonoridade similar como, de resto, foi efectuado com a tia:

SOLDADO – Palavra usada num antiquíssimo jogo asiático onde se troca um sol por sete luas. Quando o jogador pratica essa troca e dá o sol que tem, diz: «soldado». Nessa altura deve esfregar o joelho esquerdo e puxar sete vezes a orelha do mesmo lado. Se não o fizer, perde o sol.

Também à semelhança da tia e dos ministros, o capitão começa por aparecer em textos dos anos quarenta e em verso, como “Lucidez anti-filosófica” (“Heia capitão da proa!” BNP Esp. E22/7) e em “Rifoneiro do baú” (BNP Esp. E22/17), onde também aparece a menção a um capitão, em termos paródicos, com alusão a Fernando Namora:

*Mais vale um alho na mão que dois ovos estrelados
Por fora Fernando Namora, por dentro capitão coentro
Pargo escondido com nêspira de fora*

Já num texto de 1953 enviado em carta a Álvaro Belo Marques²⁰⁷, MHL escreve sobre a “Táctica americana” na qual se alude ao capitão e aos exércitos. Em “A estratégia”, (BNP Esp. E22/15, CGT) surgem capitão, sargento e general. Tal como acontece em “...cada a broca com seu fuso” (BNP Esp. E22/16 e 27, NCG, na edição “...cada broca com seu fuso”), mas este texto deve ser lido com o anterior “Cada guerra com seu uso...” (BNP Esp. E22/17, NCG) embora, na edição, não tenha reticências no título, esbatendo, em certa medida, a relação com o texto seguinte.

“Cada guerra com seu uso...” adiciona o tenente, o piloto – “Jogador de lotto que também costuma pilhar galinhas” (conforme definição proposta por MHL no seu *Dicionário*) e o guerrilheiro à equação de representantes do exército subvertidos e parodiados nas suas funções, embora o guerrilheiro e o tenente não sejam referidos no *Dicionário* ou *Enciclopédia*. Assim, este subconjunto de duas composições dentro da colectânea apresenta, no primeiro texto, “Cada a guerra com seu uso...”, uma gradação anedótica, concisa, que representa a total inutilidade das patentes hierárquicas corporizadas pelo tenente e pelo soldado:

²⁰⁷ O contexto desta composição é apresentado pelo destinatário da carta: “Por volta de 1951, estava eu na tropa (os míopes apaixonados pelas datas que não liguem muito às minhas, pois só sei as das invasões francesas, por ter lido «A Filha do Polaco», do Campos Júnior), quando o exército português aderiu à NATO e passou brilhantemente da TP (táctica portuguesa), para a TA (táctica americana). Mandou-me então o Mário este poema (...)” (“Memória (com inéditos) de Mário-Henrique Leiria” de Álvaro Belo Marques, suplemento *Ler / Escrever do Diário de Lisboa*, 17 dezembro 1982.)

- Sobe – ordenou concisamente o tenente para o piloto.
O helicóptero zumbiu, oscilou e tomou altura.
- Larga – determinou o tenente ao soldado que segurava a corda.
O guerrilheiro que não falara pendurado pelas pernas, esborrachou-se no chão da sua terra, é claro.
- Desce – decidiu o tenente, eficaz.

A estrutura é semelhante à de “Intervalo” (BNP Esp. E22/15, CGT) e “História exemplar” (BNP Esp. E22/15, CGT), no primeiro caso também entra um piloto. Por sua vez, no segundo texto do conjunto “... cada a broca com seu fuso” introduz general e capitão:

O general inclinou-se, preocupado, sobre o grande mapa aberto em cima da mesa. Moveu cuidadosamente três pequenos marcadores, corrigiu a posição de outro e comentou para o capitão que, atrás, observava e esperava:
- Já os localizámos. Estão aqui. Como vê, não conseguiram infiltrar-se. Nem conseguirão. Vamos liquidá-los no próximo bombardeamento. Todos.
O general sorriu, satisfeito, continuando a olhar para o mapa desdobrado à sua frente.
- Também creio, meu general – afirmou, disciplinado e respeitoso, o capitão. Puxou da pistola de ordenança e disparou um tiro correcto na nuca do general.

Ora, não foi a “oportunidade” de “fazer o pino” (“operação”, *Dicionário*) mas tratou-se da “oportunidade” de dar um tiro, contrariamente ao que o texto parece anunciar, o seu desfecho é totalmente inesperado, mas o título parece validar-se pois a broca (tiro) é inserida no fuso (general) correspondente.

Em “Jogo do botão para páteo [*sic*] com crianças”²⁰⁸ o subtítulo acrescenta, de imediato, o público ao qual se destina de forma irónica (ver anexo “Roteiro de produção autoral”). O capitão surge juntamente com o rei, o soldado, o general e o ladrão. O jogo que intitula a composição segue a lógica da definição do soldado “palavra usada num antiquíssimo jogo asiático” (*Dicionário*) e, também, a de “Atentado (contribuição para um jogo de massacre)”, onde surgem o primeiro ministro, presidente e vários espíões, bem como a noção de jogo²⁰⁹ adquire uma componente perversa.

²⁰⁸ Existente em BNP Esp. E22/16, NCG FPF, também publicado no jornal *Aqui*, com fotografia de um busto, junto a “crise económica”.

²⁰⁹ Arlete Alves da Silva tem em sua posse um projecto de jogo concebido por MHL que, generosamente, nos cedeu para consulta em julho de 2017. Destacamos que o projecto integra como peças algumas das figuras recorrentes na ficção (generais, oficiais ou soldados, por exemplo). Trata-se de 3 folhas autógrafas

O capitão faz-se, ainda, acompanhar do sargento em “Asma marcial” (BNP Esp. E22/17) (ver anexo “Roteiro de produção autoral”).

6) *General – animal diz-se na intimidade de um general muito animado e outros*

Como se viu, o general surge muitas vezes ao lado do capitão ou do ministro e, tal como estes, também é ridicularizado. Além dos exemplos atrás citados, também aparece em “A velha e as coisas” (BNP Esp. E22/15, *CGT*) onde é presidido pela Velha, tal como “dois majores, o sargento (justicialista), o Professor Mustache, autor da Constituição e de Cartas Patrióticas ao Corneta Pir”; em “A Banana” (BNP Esp. E22/26 *NCG*) onde surgem vários generais sentados com a Velha e no *MIJF*, aqui, além das tias e da Velha, aparece o General Moriguera. Este general surgiu em “Tróia de vez em quando” e, também aí, junto da Velha.

A figura do general apresenta-se, por exemplo, em “Metalinguagem ou a crítica literária” (BNP Esp. E22/16):

O General (para o cavalo) – An...an!

O Cavalo (aborrecido) – sempre a mesma conversa!

com a descrição do “Jogo Rex”: A – Descrição. O jogo Rex é para dois adversários. O tabuleiro compreende 3 filas de cada lado: ambas de fora do campo, com 19 casas e o campo de combate no meio do jogo com 68 casas em 7 filas alternadas escuras e claras. As casas escuras diagonais no meio do campo (tabuleiro) indicam a fronteira (limite) entre o território de ambos os adversários. Figuras. Casa partido (jogador) tem 19 figuras ou pedras: 1 Rei, 2 generais, 2 oficiais, 4 canhões e 6 atiradores (soldados). Fim a atingir: conquistar o campo do adversário. A vitória depende destas circunstâncias: 1 – as tropas avançam pelo campo adversário cansando o maior número de perdas possível. 2 – Tentar quebrar a linha de combate do adversário sem sofrer grandes perdas dominar a linha de fronteira e ultrapassa-la [*sic*]. O avanço – é igual para todas as figuras. B. Regras do jogo. Colocação – 1. Cada jogador põe as suas 19 figuras ou pedras nos lugares para isso destinados no ~~sem~~ seu campo. 2. Ambos os jogadores dão uma avançada, alternadamente. Começa o vermelho e depois o branco. Movimentos (no próprio campo). 3. Do lugar que ocupam no seu campo saltam as figuras (em qualquer direcção) para um espaço livre (não ocupado) na primeira fila escura no campo de combate. Este salto é sempre de uma casa. Movimentos (no campo de combate): Dentro do campo de combate há movimentos de fila para fila mas sempre a direito pelos quadrados escuros até à linha de fronteira. Movimentos de fila para fila: cada avanço é uma casa.” (Transcrito de acordo com a ortografia do autor) Como se vê, as peças da *engrenagem de produção* de MHL são infinitamente comunicantes entre si”.

Em carta a Cesariny, parte do texto anteriormente citado segue com o título “Entremês bélico” (BNP Esp. N3/73):

*o tenente (para o recruta) – direita, vol...ver!
o recruta (atento) – porquê?*

*o general (para o cavalo) – am... am!
o cavalo (para si mesmo) – sempre a mesma conversa!*

“Meu sócia, o general”²¹⁰ (BNP Esp. E22/15 CGT), introduz o general a partir do título. A composição assume fulcral importância no contexto da “poética” de CGT e, também por isso, na demonstração da inutilidade das “coisas compridas” (texto que antecede “Meu sócia, o general”) e da prosa dilatada, sendo o último parágrafo do texto exemplar da “economia de linguagem” (DE, p. 114) pretendida por MHL.

A palavra general surge 48 vezes no texto, uma delas no plural, a inutilidade desta repetição demonstra-se em pleno no último parágrafo que, com a ocorrência do termo apenas 3 vezes, é suficiente para “falar do general”: “Isto tudo afinal e apenas para lhes falar do general”, o general Alvarado. Ainda assim, este final repete-se na insistência “era humano”, “era realmente humano”, “era humano e estava vivo” e, novamente, “era humano”²¹¹.

Vários generais vão surgindo nas composições de MHL, à semelhança das tias ou dos ministros. Além disso, os generais representam-se não apenas na escrita, uma vez que pelo menos três composições de MHL parecem convocá-los: falamos de um *cadavre-exquis* em desenho intitulado “Experiência militar e sanitária” (SILVA 2017: 43) e das pinturas “Dois generais dando à costa” (1971, SILVA 2017: 51) e “Manobras de outono” (1971, CUADRADO FERNÁNDEZ; GONÇALVES 2010: 59). Tal ocorrência exemplifica que o universo da *engrenagem* é sempre o mesmo, embora os materiais através dos quais se expressa possam alternar e, por vezes, com algumas variantes.

²¹⁰ Existe uma tradução deste texto no espólio do autor “My double, the general” e inclui a “poética”. A identificação do tradutor consta com pseudónimo “CARCAVELOS” na última folha (BNP Esp. E22/323).

²¹¹ Aliás, a ser verdade o que MHL escreve no rascunho de uma carta a Hélia Medeiros Peters e Joachin Peters, potenciais tradutores das colectâneas de contos para alemão conforme o demonstra carta de ambos, tudo indica que MHL conheceu o general (Alvarado): “E agora, falemos dos nomes que aparecem no livro. Pois é. (...) quase todos esses nomes estiveram comigo, desde a Veruska À Yaffa (que se chamava Loria) e à Dona Rute. Também o Josefino e o meu sócia o General. Meus caros, os nomes são o que são. Não podemos transformá-los para agrado do público”. (BNP Esp. E22/90, 1977?)

Em “Hitler? Não sei quem é” (BNP Esp. E22/15, CGT) são mencionados os generais Serôdio e o chinês, este último também aparece em “Chinesices” (BNP Esp. E22/324):

O general chinês, rigoroso, olhou em redor, exigente como sempre, após ter praticado a campanha magnífica e ter escrito o livro definitivo.

Observou atentamente o horizonte. Mas, na realidade, o óculo estava deveras embaciado.

Tirou o frasco do bolso e começou a limpar a lente.

Foi o diabo.

A solarina só serve para metais.

Nas “Surpresas da pesca” (BNP Esp. E22/15, CGT) o narrador-personagem pesca um “General e SS, calculem! Com boné, medalhas, suástica e tudo” que, não lhe servindo para nada, acaba por colocá-lo “numa lata, enquanto estava fresco” e envia para a “Peixaria Nacional”. Já em “Jornalismo” (BNP Esp. E22/15, CGT), o narrador-personagem, ao que parece jornalista, é chamado à atenção por desagradar ao general.

Em “Aliança” (BNP ESP. E22/15, NCG) o narrador-personagem telefona ao general Jacobson “no comando do reforço da Força Armada Nórdica” para o ajudar a livrar-se da invasão que sofria na sua casa. Contudo, o final inverte a expectativa criada, uma vez que Jacobson “estava parado, com a mão esquerda na ombreira da porta e aquela velha e confortável expressão cheia de amizade” mas apontava “a Luger” ao narrador-personagem.

“Crise económica” apresenta o tio Inácio que avisa o narrador-personagem que o general vai jantar a sua casa, mas o desenrolar da acção sofre uma reviravolta quando percebemos que, afinal, o general vai ser a refeição:

A Ernestina está a preparar o molho. Bastante alho, como deve ser, pimenta da Índia e segredos antigos. É realmente um excelente molho.

As crianças estão sentadas. À espera.

Olhem, bateram agora mesmo à porta.

O primo Josefo fica atento.

Lá fora oiço um tossir característico. Tosse imperativa.

É o General. Com certeza.

Batem de novo. Secamente. E tossem.

O General.

Acerto os botões do casaco.

Faço sinal ao primo Josefo.

O primo toma a posição. E pega na machadinha.

Vou abrir.

Espero que nos saiba bem.

Em “A banana” (BNP Esp. E22/26 e 27, NCG) surgem, ainda, os “generais / imperativos e marciais.

Como nos exemplos anteriores (tia, ministro, polícia, velha, capitão) também “um ou outro general” está presente em LVP. Além disso e, à semelhança dos casos anteriores, a alusão a um general faz-se em carta a Cesariny:

Muletas de alumínio americano, oferecidas por um general que muito me respeita e direito – por enquanto – a 10 minutos de arraste diários. Ainda me restam as orelhas – ah, as orelhas! –, mas essas não as dou a ninguém. (BNP Esp. N3/52)

Estas figuras, peças de uma *engrenagem de produção* que parece estar em pleno funcionamento, são recorrentes até no tipo de plataforma na qual vão surgindo. Os casos expostos não cobrem todas as incidências no *Dicionário / Enciclopédia* revertidas para as composições do autor, optámos por reunir aquelas que se estendem a um *corpus* maior.

O exército, o funcionário do escritório, as figuras de reconhecido mérito cultural (como David Mourão-Ferreira ou Dante) e o imperador são, também, definidos ou mencionados no *Dicionário* ou na *Enciclopédia* de MHL. O exército é mencionado na definição de jantar que aparece no *Dicionário*: “Objecto curvo e afiado introduzido na península Ibérica pelos exércitos árabes de Tarik. Serve para matar fiscais de impostos, mas só em Janeiro”. O exército é colocado em cena na “História de cavalaria” (BNP Esp. E22/24) através da presença dos “oficiais do exército moderno”.

O funcionário do escritório, por sua vez, está implícito na definição de “venatório” proposta no *Dicionário* de MHL: “indivíduo que pratica a vénia atenta no momento de entrar no escritório” e podemos encontrar o “funcionário competente” (“Tropicália” BNP Esp. E22/15, CGT) ou o simples funcionário em “Joãozinho volta a casa” (BNP Esp. E22/15, CGT).

O caso de David Mourão-Ferreira é quase anedótico porque surge na definição de universo: “Poeta que só conhece um único verso e o repete exaustivamente. Exemplo típico, David M. Ferreira” (*Dicionário*). Não é a primeira vez que esta personalidade é mencionada, surgindo em “Metalinguagem ou a crítica literária” (BNP Esp. E22/16), ao lado de outras de reconhecido mérito cultural (ver anexo “Roteiro de produção autoral”)

Já Dante aparece na definição de “hiante”: “Quando Dante encontrou uma hiena, o vocábulo definiu-se. Passou a dizer-se, como é voz corrente: «a pequena Beatriz hiante é uma hiena». Vox populi” e MHL dedica-lhe uma extensa composição intitulada “Diarreia após ler três horas de Dante e seu inferno” (BNP Esp. E22/16) do qual apenas citamos o trecho que menciona Beatriz:

*Mas porque infausta maldição
não fizeste tu uma punheta
ou não te deitaste, de uma vez, com a Beatriz
em vez de inventares aquele trêta [sic]?
Que vingancinha [sic] suja te veio à cabeça
para matares – gratuitamente –
todos aqueles a quem só sabias odiar,
naquele buraco nojento e infeliz?
Mas o teu odiar é tão barato que não chego ao ódio.
É apenas uma frustração de amar.*

*Que chatice, Dante, que cárie dentária
é o teu poema!
(...)*

Quer a definição de hiante quer a composição do texto têm em comum a presença de Beatriz que desencadeia em Dante a produção do longo poema, comparado a uma “cárie dentária” e cuja leitura é uma “canseira enorme”.

O imperador tem a sua definição na *Enciclopédia*:

*imperador - aquele que possui peras importantes.
Variante:
in-pe-ra-dor - o que tem dor na pera e, por isso, não pode ser imperador.
Abonações: o meu cavalo por uma pera! (literatura) - os imperadores
movem-se inversamente ao quadrado da pressão e directamente ao cubo da
repressão (física teórica) - quantos imperadores comeste hoje? (antropofagia)*

Mais uma vez o jogo com a decomposição da palavra se verifica, como em alguns dos casos listados anteriormente. Certo é que o imperador é mencionado em “A verruga” (BNP Esp. E22/15, CGT): “Dias depois a minha tia recebia uma carta escrita pelo próprio imperador. Agradecendo. Louvando” neste gesto que premeia o silêncio dos intervenientes na acção. Mas antes disso surge, nos anos quarenta, em “Senhor touro” (“tem fim de imperador” BNP Esp. E22/7) e “Aurora” (“Ao imperador, deus perfeito” BNP Esp. E22/11) e nos anos 50 em “Ruptura de iniciativa terrestre poema-tarot” (BNP Esp. E22/17) onde, por fim, “um imperador sorri”.

Os exemplos listados servem para demonstrar o modo como o *Dicionário* e a *Enciclopédia* podem funcionar como compêndio conceptual de uma *engrenagem* cujos alicerces são *móveis e adaptáveis* sem, no entanto, deixarem de ser sempre os mesmos. O motor deste aparelho em movimento funciona a partir de um desejo paradoxal de conceptualização que só pode sobreviver se se operar um reajustamento constante, algo que o autor faz e, por isso, podemos falar de composições dos anos quarenta cujos elementos ou personagens continuam a ser alvo de definição nos anos setenta.

À parte deste conjunto que gravita em torno de *Dicionário* e *Enciclopédia*, existem outras personagens como o(s) tio(s) que também são recorrentes. Além disso, existem elementos a recuperar na importância que têm para parodiar o género folhetim e demonstrar aí mais uma peça da *engrenagem*, denunciado, em paralelo, a forma como MHL soube reciclar as suas peças.

7) O(s) tios(s)

Além do extenso rol de figuras apresentado, o caso do(s) tio(s)²¹² é semelhante ao da(s) tia(s), ministro(s) e outras figuras ligadas ao governo ou exército: vão sendo dispostos desde a produção inicial do autor e mantêm-se. Este facto permite afirmar que os primeiros anos de produção autoral funcionam como tubo de ensaio para a manutenção das peças da *engrenagem de produção*.

Inserimos a análise desta personagem em separado porque um dos tios merece destaque no contexto das publicações em jornal (Inácio). O caso do(s) tio(s), apesar de não constar no *Dicionário* ou *Enciclopédia* de forma directa, acaba por estar implícito através da existência de várias figuras ligadas ao exército porque, também entre os tios, existe um brigadeiro (“A verruga”, BNP Esp. E22/15, CGT).

Em “Verdadeira história da luta entre Maya-Gol e o Velho Amarelo que colecionava Hipotenusas (Panfleto semi-mágico anti-burguês, com tendências

²¹² Em carta de MHL a Álvaro também se menciona o seu próprio tio: “Há o tio almirante e director do instituto de Altos Estudos Militares Navais” (“Memória (com inéditos) de Mário Henrique Leiria”, Suplemento «Ler/Escrever», *Diário de Lisboa*, 9-17 de dezembro de 1982).

imaginativas)”²¹³ começa por apresentar o tio do narrador-personagem: “Aliás, quando um Velho Amarelo veste uns calções e tira os sapatos, fica sempre disfarçado; é o que acontece ao meu tio” (BNP Esp. E22/18).

Em “História da laranja” (BNP Esp. E22/7) aparece o tio Clarimundo:

*Depois até apareceu o meu tio Clarimundo
(dêsse [sic] não digo nada porque não há nada
para dizer dêle [sic] a não ser que não há nada para dizer).*

A utilização do tio, em prosa ou verso de modo alternado, demonstra a ideia de MHL ao afirmar, em 1978, que poesia e prosa são “apenas um mesmo espaço num tempo paralelo. Velocidade concentracionária”²¹⁴.

Tal como a tia, o tio é utilizado em alguns *cadavre exquis* elaborados por MHL com Carlos e Nuno C. da Costa: “Staline, o meu tio e Deus jogavam o poder na cúpula de uma igreja” (BNP Esp. N3/25, 1948) e em outros²¹⁵.

Em “Pequeno poema metálico” (BNP Esp. E22/7, 1949) aparece, novamente, o tio:

*E lá vai tudo
à bofetada
e ao encontrão.
lá vai um cão
e um melão
que me foi dado
pelo meu tio.*

²¹³ Maya-Gol também surge em “Zambra” (BNP Esp. E22/7, 1948) e “Maya-gol, a cidade errante” (BNP Esp. E22/7, outubro de 1949, Évora e BNP Esp. E22/2 em folha numerada 3, pois pertence ao projecto *Climas ortopédicos* e, também, em BNP Esp. N38/cx. 36 versão de CO).

²¹⁴ A este respeito, a versão de NCG existente no espólio e que corresponde, provavelmente, a provas tipográficas, tem indicação “P”, no índice, em cada um dos textos em verso (BNP Esp. E22/26).

²¹⁵ “— Sempre que se rouba, deve-se bater em tampas de cafeteira.

— Quando há uma inundação, tem que se exigir ao nosso tio, grilos e algumas panelas” (BNP Esp. N3/26, 1948). Em diálogos automáticos com Calvet da Costa:

“C — Quem é Deus?

M — É um vendedor de gravatas.

C—Como é a cara dele?

M — É bicuda, com uma maçaneta na ponta.

C — Ele gosta de mulheres?

M — Às vezes.

C — Quando?

M — Nas ocasiões em que o meu tio vai à retrete” (BNP Esp. N3/35, 1948)

E com Alexandre O’Neill:

“M — O que é o meu tio?

A — É uma dentadura a rezar à Virgem Maria” (BNP Esp. N3/33, 1948)

Tal como acontece com os políticos (ministros) ou polícias, alguns dos tios são apresentados pela profissão, como o já referido tio brigadeiro em “A verruga”: “Procurei imediatamente o meu tio, que é brigadeiro” (BNP Esp. E22/15, *CGT*) e reforça-se, aliás, a insistência nessa categoria “Olhei para o meu tio, brigadeiro como já tive oportunidade de fazer notar”; ou por algum traço físico, como é o caso do “tio gordo” de “Revolução nacional ano XXVIII” (BNP Esp. E22/7); ou, ainda, por uma característica mais vaga como o “tio antigo” (“Rifão de Fernão Tanoeiro”, BNP Esp. E22/16).

Existem mais tios apresentados pelo nome próprio como o Basílio (“A barragem”, BNP Esp. E22/26, *NCG*), sempre de “capacete colonial” que agarra “freneticamente” quando desaparece de cena e óculos de sol. Sem nome mas com chapéu, há o tio de “Eu e o Chacal” (BNP Esp. E22/26, *NCG*). Primeiro, o narrador-personagem informa que este tio “viveu bastante tempo no Congo”, depois, à medida que observa a destruição provocada pelos rinocerontes²¹⁶ que demolem o parlamento, adorna-se “com o chapéu de aba larga e fita entrançada que há tantos anos não usava”, comenta “com toda a sua antiga experiência acumulada” e, por fim, pega no seu chapéu e acena. O chapéu é, ainda, um acessório para o tio Rafael que “era oficial da marinha, alta patente, com espada, chapéu e tudo” (“Represália” BNP Esp. E22/17).

O tio Alberto, cuja menção serve para demonstrar como o “Civismo” (*O Coiso*, 14 março 1975) – conceito invertido e reajustado – obriga a matar um tio devido ao aumento de preço dos alimentos. Ele é o sacrificado para o repasto da família²¹⁷:

Quando foi do aumento do pão e do leite, deitámos fora a avó Constância. O consumo baixou um pouco e lá nos aguentámos por uns tempos. Depois foi a carne e o peixe numa subida vertiginosa. Bem, resolvemos o assunto envenenando o tio Alberto, lá isso é verdade.

Em “Crise económica” (BNP Esp. E22/16 *NCG FPF*), os tios Eleutério e Inácio são os responsáveis pelo alimento da família do narrador-personagem que não come “uma carne decente vai para uns largos meses”. Primeiro é o tio Eleutério a levar o “anafado

²¹⁶ Os rinocerontes também surgem em “Transferências” (MIJF), “Código secreto” *Pé de cabra*, nº 8, 18 out. 1974) e “Às vezes... à quarta-feira” (*Pé de cabra*, n.º 12, 15 novembro 1974).

²¹⁷ Também um general serve de repasto a uma família em “Crise económica” (BNP Esp. E22/16 *NCG*, publicado em *Pé de Cabra* 20 setembro 1974 e jornal *Aqui* 28 setembro 1976, com fotografia).

amigo que era das polícias” e, depois, o tio Inácio envia o general para o jantar (não como convidado) e este se torna, literalmente, no jantar:

*Faço o sinal ao primo Josefo.
O primo toma a posição. E pega na machadinha.
—Vou abrir.*

Mais tios aparecem em “Saudade da infância” (BNP Esp. E22/26, NCG, à semelhança das tias: o Leocádio, o Geraldo e o Inácio do Ministério (o mesmo que surge em “A vacina” e “O desaparecimento” MIJF, “Coisas do Gualtério” e “Crise económica”). “No comboio fantasma foi-se o tio Geraldo”, morte insólita (tal como as tias) e o tio Leocádio é o responsável pela morte da avó Amélia na montanha russa: “o tio Leocádio deu um empurrão à avó Amélia, lá mesmo do alto da maior subida. Sem querer. Esborrachou-se toda cá em baixo, pobre avozinha. Tivemos pena”.

A última incidência do tio dá-se em *CNPC*: “o tio Estêvão e a madame Albergaria também gostaram, especialmente da segunda parte que, quanto a mim, era repetitiva e monótona”.

II. Personagens que transitam no universo ficcional construído

Existe um conjunto de personagens que deve ser analisado nas relações que mantêm entre si verificando, inclusive, as plataformas nas quais são publicados os textos, quando o são. Torna-se, por isso, necessário analisar a relação do próprio MHL com os pasquins, a sua participação e envolvimento nestes, cargos desempenhados e composições aí publicadas e em que rubricas porque isso denuncia a *engrenagem de produção* em movimento.

Além disso, é necessário olhar para Wilson Gasosa – pseudónimo usado por MHL para publicar em *O Coiso* – como autor mas, também, enquanto personagem, pois ele presta-se a esse papel. Aliás, o narrador-personagem chega a deparar-se com ele de modo inesperado em “Coisas do Gualtério”. No jogo de personagens que daqui se releva

e demonstrando a componente de reutilização e reciclagem da qual as peças da *engrenagem* se alimentam para a pôr a funcionar, destacamos o tio Inácio, Natário Wolfgang, General Moriguera, Josela, Remualda e o narrador-personagem.

Optamos por seguir a cronologia do roteiro de produção autoral como forma de organizar a análise, até porque algumas das composições começam por ser publicadas em jornais e republicadas nas colectâneas.

1) *Pé de cabra, O coiso, Aqui*

Destacamos nas colaborações de MHL nos jornais *Pé de Cabra*, *O Coiso* e *Aqui*, o seguinte:

- a) em *Pé de Cabra* consta na ficha técnica como “artista nómada” de 13 de setembro a 6 de dezembro de 1974 (excepto dia 11 outubro 1974);
- b) em *O Coiso* participa como chefe de redacção de 7 de março a 2 de maio de 1975 e como director interino a 9 e 16 de maio de 1975, enquanto Wilson Gasosa (pseudónimo de MHL) é colaborador de 7 de março a 11 de abril de 1975 e um dos directores em 17 de novembro de 1976; já a Velha (alcunha do autor) também faz parte de “outros directores” e a 24 de novembro de 1976 é “observador”;
- c) no jornal *Aqui*²¹⁸ é director de 7 a 28 de dezembro de 1976.

Servindo-se dos jornais como plataforma na qual vai dispondo algumas das peças da sua *engrenagem de produção*, percebe-se como essas estão endentadas umas nas outras, na medida em que as personagens dos textos publicados possuem uma narrativa e cronologia próprias e, além disso, são recicladas para diversas utilizações extravasando, por vezes, a plataforma periodística.

²¹⁸ Não tivemos acesso ao primeiro número do jornal.

1. Tio Inácio

O tio Inácio gravita na produção ficcional de MHL como peça fundamental no que se aproxima de uma paródia ao folhetim e tal acontece porque a recorrência das suas aparições destaca-se nas publicações em jornais e revistas. Para tirar partido daquilo que é oferecido pela construção da personagem, no âmbito da *engrenagem de produção* e sua relação com a paródia arquitectada, estabelecemos uma cronologia da mesma.

Neste sentido, o primeiro contacto do leitor com o tio Inácio faz-se, não através dos pasquins, mas na leitura de *CGT*, claro que depois de tudo lido, em conjunto, podemos inferir que o “tio brigadeiro” (“A verruga” *CGT*) é, muito provavelmente, o tio Inácio, até porque a primeira coisa que diz ao narrador-personagem é “Vamos falar com o ministro”. Com outros textos lidos associamos esta proximidade do tio Inácio aos ministros e ministério, bem como a sua inacção perante qualquer acontecimento, colocando-se sempre à sombra das falas dos ministros ou altas patentes do exército e suas decisões.

Em maio de 1973 é publicado “A vacina” na revista *ELE: magazine para senhores* (n.º 8, pp. 38-39), este fragmento pertence a *MIJF*, publicado integralmente em livro no ano de 1975, mas os vários fragmentos sobrevivem sós e isso permite a MHL ir publicando, dispersamente, em jornais. Neste fragmento, o tio Inácio é referido por Josela: “não te esqueças de agradecer ao Ministro, se não o tio Inácio vai ficar desgostoso”, algo que o narrador-personagem anui, de imediato. A elipse deixa-nos inferir a possível relação do tio Inácio com o ministro, o que parece fazer sentido dada a cronologia de recorrências desta personagem, pois vai surgir, em seguida, o “tio Inácio do Ministério” em “Saudade da infância”, publicado na revista *ELE: Magazine para senhores* julho-agosto 1973 e em “Crise económica” (*NCG FPF*), publicado no N.º 4 do jornal *Pé de Cabra*, 20 setembro 1974 (e na rubrica “Fábulas do próximo futuro” no N.º 5 do jornal *Aqui*, 28 setembro-4 outubro 1976).

O tio Inácio vai-se compondo através dos poucos elementos que vão sendo facultados:

O tio Inácio agora anda muito activo, reuniões para aqui, encontros para ali, mesas redondas, sei lá! Aliás, sempre foi assim, de uma actividade realmente

enfrenesizante [sic], conspirativa; sempre ao ataque, o tio Inácio. Eu, que sou uma pessoa calma e que me contento em saber o que se passa - quando sei - pelo matutino cotidiano, confesso que não posso deixar de ficar espantado cada vez que tenho notícias da vida frenética do tio Inácio. Ultimamente o tio Inácio tem andado muito com o General. Até já os vi na televisão, em animada conversa. Isto dá a medida da importância que agora o tio Inácio tem, é evidente.

Sabemos que ele é autoritário e que as suas ordens são inquestionáveis: “Se foi o Inácio quem disse isso, então podem estar certos que é verdade”. Em “Coisas do Gualtério”, a menção ao tio confirma a sua ligação ao Ministro: “Vou já informar o Ministro e o tio Inácio”. No nº de dezembro 1974-janeiro 1975, da revista *ELE*, antecipando a publicação do conjunto *CDG* e *MIJF*, é publicado “O desaparecimento” onde o tio Inácio, localizado no “Ministério da Obra”, surge novamente autoritário: “vem aqui imediatamente” ao que o narrador-personagem confirma “tratei de saber, que com o tio Inácio não se discute”. O tio Inácio precisa que o narrador-personagem descubra onde está “A velha” cujo desaparecimento ocorreu e, uma vez delegada essa tarefa, ele só surge no final, imiscuindo-se na “figura imponente do General” e na “sombra angulosa da Vivandeira-Mor”.

2. Josela

Josela é outro caso semelhante, embora ela surja na pintura em 1971: “Vamos passear Josela²¹⁹?”, esta personagem, de contorno gráfico, é vertida em escrita em “A frapa” (BNP Esp. E22/16), como esposa do narrador-personagem que se chama Asdrúbal.

Em “Eu e o Chacal” (BNP Esp. E22/26, *NCG*), Josela também é esposa do narrador-personagem e daqui circula para “A vacina” e “O desaparecimento”, na mesma revista, sendo estas duas composições reunidas em *CDG MIJF* (publicado em livro em 1975).

²¹⁹ Em *CDPTC* BNP Esp. E22/130 e 131.

3. General Moriguera

À semelhança de Josela, o universo militar no qual se insere a figura do general começa por ser concebido em forma gráfica em *cadavre exquis* compostos em conjunto, em desenho, como “Experiência militar e sanitária” (novembro de 1948, SILVA 2017: 43) e na pintura “Dois generais dando à costa” (1971, SILVA 2017: 51)²²⁰. A alternância entre linguagens (escrita e pictórica), sendo que algumas personagens atravessam ambas sem restrição, demonstra como não se coloca qualquer questão de fronteiras na *engrenagem de produção* de MHL.

O General Moriguera passa de “Tróia de vez em quando” (*Pé de cabra*, 13 setembro de 1974) para “O desaparecimento” (Revista *Ele* dezembro 1974, posteriormente *CDG MIJF*). Ora, pervertendo a premissa do folhetim que alicia a próxima publicação, o que MHL faz é, através de um narrador-personagem atrevido, provocar o leitor com exclamações de espanto ao encontrar personagens como se tal ocorrência fosse óbvia:

E quem havia eu de ver? a Velha! Sim, a Velha! Sentada atrás de uma secretária cheia de papelada, e a escrever! A Velha ali, a escrever! Ao lado, instalado num excelente sofá, o general Moriguera! O General Moriguera, vejam vocês! A velha e o general... e esta, hein? Acontece cada uma!

Anteriormente, verificámos o aparecimento inesperado da Velha e a mesma reacção de espanto deste narrador-personagem. Contudo, porque deveria o leitor corroborar o espanto do narrador-personagem ao constatar a presença do general Moriguera se, ainda por cima, a outra composição na qual surge só é publicada mais de um ano depois e em outro jornal? Resta-nos declarar a perversão do princípio sequencial ao qual o género folhetim obedece, por um lado, pois não partilhamos o conhecimento do general Moriguera de episódios anteriores como é indiciado e, por outro lado, a composição na qual vai surgir, mais tarde, não partilha a plataforma de publicação nem tem encadeamento que lhe permita constituir um episódio.

Em “O desaparecimento”, o espanto do narrador-personagem é o mesmo:

²²⁰ Em “Hitler? Não sei quem é” (*CGT*) a personagem Lopo Afonso Estêvão Benevides Dádois de Albergaria-a-Nova, pintor marroquino, tem como melhor cliente um general chinês que havia pintado “em várias posições”.

Olhei em volta e foi então que reparei que havia mais gente na sala. Distingui, sentados junto à longa mesa de cedro do Líbano, os dois Boticários, a Vivandeira-Mor e o General. Calculem, o próprio General Moriguera! A coisa devia estar realmente complicada.

Dado o espanto do encontro com o General Moriguera seria de esperar uma intervenção plena na acção, ou algo que coadunasse tal estupefacção por parte do narrador-personagem, mas a única coisa que esta personagem faz é ordenar “a saída em massa do helicóptero pesado e também da brigada dos Meninos-da-Mata e seus Cães-Piloto”. À parte disso, sabemos da reverência deste narrador perante tal general:

Baixei a cabeça aos Boticários e à Vivandeira-Mor, saudei de pé e em sentido o General Moriguera e chamei o Ivan, que estava entretido a serrar as pernas da mesinha dos telefones secretos.

O general apenas efectua um gesto físico (“franzia o sobrolho”), denunciando uma certa inutilidade na acção e aguçando a perplexidade do leitor perante a total ausência de elementos para compor esta personagem que é apresentada como sendo conhecida de longa data.

4. Natário Wolfgang

Natário Wolfgang é uma personagem que atravessa o universo ficcional de MHL em dois textos. Em “Visita”, o *incipit in media res*, projecta o leitor para o universo deste narrador-personagem que parece ser constantemente interrompido: “Bateram à porta e quem havia de ser? O Natário Wolfgang, sim, o Natário da Acção Legal”. O mesmo sucede em “Tróia de vez em quando” que, além do mais, retoma o final de “Visita”²²¹, ou seja, quando o narrador-personagem bebe gin:

²²¹ “Sentei-me então no sofá. Olhei para a garrafa de gin. Ainda em meio, o Natário tornara-se puro, Deus o Abençoasse. Chupando uma rodela de laranja, como o copo já a sorrir-me, bem cheio, puz [*sic*] a música no gira-disco.”

*Já passava da uma e meia.
Estava a tomar o último gin quando bateram à porta.
Fui abrir. Dizem que agora, mesmo a horas tardias, até pode ser um amigo. Não era.
Era o Natário Wolfgang, lembram-se? O da ex-Ação Legal, que costumava vir
cá a casa admoestar-me. Lembram-se, com certeza.*

Eis que se trata do Natário de “Visita” e o apelo à memória do leitor simula uma continuidade de folhetim, só que não se trata disso. Os apelos à memória de leitura são recorrentes e a relação entre os textos é cada vez mais evidente:

*O Natário entrou, com o à vontade antigo, o à vontade do tempo da Ação Legal. E sentou-se. No único lugar confortável, o sofá cinzento. Como de costume.
(“Tróia de vez em quando”)*

Precisamente o “sofá cinzento” que ocupa a casa do narrador-personagem de “Visita”: “Entrou, sentou-se no sofá cinzento e olhou-me. Eu fiquei em frente, na cadeira antiga que serve para a minha tia fazer tricô”. Mas não é apenas Natário Wolfgang o ponto de referência para que o leitor entre no jogo de relações da *engrenagem de produção* que se torna, em consequência, numa *engrenagem* de leitura, também.

O narrador-personagem surge como fio condutor que atravessa grande parte das composições e, também no caso dele, o leitor é convocado a possuir um conhecimento prévio que pode não ter: “inquiri, de sobrolho bem franzido, a determinar o meu desagrado finalmente autorizado a exteriorizar-se” ou “Fiquei um pouco interdito. Sou de hábitos morigerados e relativamente tímido, não é novidade para ninguém”²²² (“Tróia de vez em quando”) são exemplos dessa convocatória implícita. A ação de “Visita” tem continuidade em “Tróia de vez em quando”, no primeiro, o narrador-personagem é, de modo inesperado, solicitado por Natário:

²²² Como acontece em *MIJF*, por exemplo: “(...) tudo isto lhes pode acontecer se não os vacinarmos a tempo. Muito sensíveis, vocês sabem”

Eu era preciso, afirmou. Espantei-me. Eu era preciso no mundo livre em que milhões lutavam contra o totalitarismo e o chicote. Espantei-me ainda mais, não sabia que era preciso para tanta gente. Perguntei-lhe se eram muitos, quantos eram. Não estava certo, mas garantiu-me que eram bastantes, milhões, como tinha dito. A comunidade livre estava à espera, contava comigo. A pátria também. A moral também. A Acção Legal também. E apresentou-me a cota.

Paguei logo, realmente era consolador saber que tantas coisas estavam à minha espera e contavam comigo.

O nome de Natário surge oito vezes em “Visita”, o que não deixa de ser curioso quando a extensão do texto não preenche uma página. “Tróia de vez em quando”, um pouco mais extenso, contém vinte e duas vezes o nome de Natário. Os textos complementam-se, embora sobrevivam independentes, possuem elementos e personagens que os unem, além duma continuidade na acção.

A primeira promessa deixada em “Visita” cumpre-se em “Tróia de vez em quando”: “O Natário prometeu voltar. Eu ia ser esclarecido. Prometeu igualmente que nunca mais me perseguiriam. O meu nome ia ficar limpo”. O apontamento humorístico é sublime na medida em que a pergunta retórica lançada ao leitor é irónica: “agradei-lhe muito, mas comecei logo a sentir falta da tal perseguição. Afinal a gente habitua-se às coisas, não é?”.

O final de “Tróia de vez em quando” recupera categorias de personagens recorrentes no universo ficcional da *engrenagem de produção* do autor: a velha, o ministro e o General Moriguera, às quais se juntam o narrador-personagem e Natário Wolfgang:

E quem havia eu de ver? A Velha!

Sim, a Velha! Sentada atrás de uma secretária cheia de papelada, e a escrever! A Velha ali, a escrever! Ao lado, instalado num excelente sofá, o general Moriguera! O general Moriguera, vejam vocês! A velha e o general... e esta, hein? Acontece cada uma! Fiquei totalmente embasbacado.

O Natário fechou a porta.

- A Velha! - gaguejei, encarando-o, num pasmo imenso.

- É como vês - retorquiu-me, calmo. Então, de súbito, tive a ideia. Puxei o Natário para o canto do corredor e segredei-lhe longamente ao ouvido.

Concordámos.

Sáímos os cinco e metemo-nos no carro.

É por isso que agora sou o ministro. A encrenca é que o presidente não é a Velha. É o Natário. Hei-de ter sempre coisas que me aborçam, é o que lhes digo.

Os dois textos nos quais surge Natário Wolfgang complementam-se, embora a leitura individual de cada um deles não comprometa a sua acção, tirando o facto de não ser possível identificar a personagem e confirmar as afirmações do narrador-personagem que, desta forma, convoca o leitor a estabelecer um pacto de leitura muito activa.

Em “Visita”, Natário chega e apela à necessidade de o narrador-personagem intervir “no mundo livre em que milhões lutavam contra o totalitarismo e o chicote”. O espanto do narrador-personagem aumenta em proporção das instâncias que parecem necessitar de si, conforme vimos. Natário não aceita beber o gin que o narrador-personagem lhe oferece e promete voltar, após receber o dinheiro da cota. Ora, apesar das promessas de Natário, certo é que na colectânea na qual o texto é publicado, não surge mais nenhuma composição que dê continuidade a esta e cumpra o anunciar folhetinesco de uma segunda parte da saga Natário Wolfgang. Esta carência é suavizada pelo comentário irónico do narrador-personagem, afinal até da perseguição diz sentir falta. Na versão existente no espólio é perceptível que o último parágrafo está sobreposto, em colagem, sobre uma versão diferente do texto, infelizmente ilegível.

“Visita” colmata as inferências que somos forçados a efectuar ao ler “Tróia de vez em quando” que, por sua vez, comprova um nexos de temporalidade existente entre a acção narrada em cada um dos textos, como se constata nas afirmações: “da ex-Acção Legal” e “que costumava vir cá a casa admoestar-me” ou possui um “à-vontade antigo”. Aliás, o “à-vontade antigo” deve-se, provavelmente, ao facto de Natário se ter sentado na “cadeira antiga” da tia do narrador-personagem em “Visita”.

No decurso temporal percorrido entre uma e outra composição, o narrador-personagem altera o seu comportamento passivo (“eu tinha que me integrar. Integrei-me sem hesitar e, humilde, propus-lhe um gin”, “Visita”). Em “Tróia de vez em quando”, ao ficar indignado com o facto de Natário se sentar “no único lugar confortável, o sofá cinzento”, *franzindo o sobrolho*, o narrador-personagem determina que não vai pagar mais cotas, algo que o insufla de “confiança” em si e “no futuro da democracia”.

A escolha do vocabulário oscila de modo constante entre a liberdade e a falta dela, o que explica expressões como “entricheirado nas minhas liberdades democráticas” e o facto de a acção se desenrolar com Natário a apontar uma arma ao

narrador-personagem obrigando-o a acompanhá-lo. Ora, contrariamente à timidez e “hábitos morigerados” que o narrador-personagem afirma ter, vai surgir “encanzinado”²²³ ao perceber que é forçado a participar “em histórias de bombas”, ao que Natário lhe aponta, de novo, a arma. Natário pretende matar o ministro e convoca a participação do narrador-personagem porque ele o conhece: “Vais connosco, bates à porta. Ele conhece-te, deixa-te entrar, está bem de ver. Nós entramos atrás e escaqueiramos tudo com a bomba”. Ora, ao perceber que a Velha (subentende-se que seja presidente) faz parte do esquema, o narrador-personagem alicia Natário, motivo pelo qual o final sofre uma reviravolta:

*Concordámos.
Saímos os cinco e metemo-nos no carro.
É por isso que agora sou ministro. A encrenca é que o Presidente não é a Velha.
É o Natário. Hei-de ter sempre coisas que me aborreçam, é o que lhes digo.*

Este tipo de comentários é muito comum no narrador-personagem que opta por encerrar a acção em tom “aborrecido”, pois tudo parece acontecer ao contrário do que é suposto.

5. Remualda

Remualda abrange um *corpus* maior porque surge em “Livre, cristã, ocidental” (CGT) onde a ligação ao narrador-personagem parece próxima:

*mandou-me um recado de aflição pela Remualda da caixa que aparece umas
vezes por outras cá por casa. Pensei um pouco, disse à Remualda que se pusesse à*

²²³ Vocábulo utilizado em “O mágico encanzinado” (BNP Esp. E22/17) e “poética” de CGT (BNP Esp. E22/15).

vontade que eu não me demorava e atirei-me para o telefone do PRAXIS, logo ali em frente.

É precisamente essa Remualda que reaparece em “Coisas do Gualtério”:

No meio da correria desenfreada encontrou de súbito a Remualda acompanhada pelo Procurador, como de costume. Não teve outro remédio senão cumprimentá-la.

- Olha menino - murmurou a Remualda, naquela voz ciciante que tanto interesse lhe dava. - Parece que o Marechal Kongo demitiu o Presidente e se prepara para usar a força. Quer o manuscrito, vê lá tu!

É, ainda, a mesma Remualda e igual referência ao PRAXIS surgido na primeira menção à personagem em *CGT* que se encontra em “As viagens formam a juventude”. Nesse reencontro, também o espanto do narrador-personagem se evidencia:

A porta à sua esquerda abriu-se. E quem havia ele de ver, recortada pela luz vinda do interior? A Remualda calculem vocês! A Remualda da caixa do PRAXIS, que um dia desaparecera do estabelecimento sem dizer água vai. A Remualda!

- Olha a Remualda! - saiu-lhe pela boca fora num espanto tremendo. Deteve-se junto à porta.

-Já não era sem tempo, Recaredo. Estávamos todos à tua espera- a Remualda sorriu-lhe abertamente, com aquele sorriso doce e luminoso muito dela Pegou-lhe no braço e, sempre a sorrir, puxou-o com suavidade para dentro do apartamento cheio de luz.

Remualda ainda surge em “Justiça e não só” (*Aqui*, 21 setembro 1976, secção “Bisturi”, rubrica “Fábulas do próximo futuro”, este texto não integra a 2ª edição de *NCG* que incluem as *FPF*), embora apenas através da voz do narrador-personagem: “Isto foi o que me contou a Remualda que percebe muito de justiça. Eu não” e em “Um dia na vida de Etelvino” (*Aqui*, 12 outubro 1976, secção “Bisturi”, rubrica “Fábulas do próximo futuro”, integrado na 2ª edição de *NCG FPF* 1978) onde aparece como “revolucionária permanente que dizia coisas divertidas”²²⁴.

²²⁴ Também Hermenegildo surge em duas composições povoadas por Remualda: “As viagens formam a juventude” onde comunica com o narrador-personagem “Sei disto tudo porque o Hermenegildo mo contou há três semanas, pouco antes de desaparecer. Este Hermenegildo!” e “Coisas do Gualtério”.

6. *Pé de Cabra*

Em *Pé de Cabra* instaura-se, através da publicação de “Tróia de vez em quando”, a desconfiança perante a possibilidade de existir um plano de relações entre textos que extravasa a plataforma periodística. A acção do texto dá continuidade a “Visita” (NCG) e isso constata-se na menção a personagens (Natário Wolfgang, General Moriguera) que já haviam surgido nesta composição, mas não só, pois toda a acção de “Tróia” recupera factos narrados no texto anterior. As personagens nómadas estão em concomitância, aliás, com a categoria atribuída a MHL na ficha técnica do jornal: “artista nómada”. Tal como ele, também as suas personagens e narrador-personagem o são.

O texto publicado em seguida é “A crise económica” e não tem relação com o anterior, mas tem como personagens o general e o tio Inácio, entre outras, sendo este tio já referido anteriormente em “A vacina” ou “Saudade da infância”. Estas personagens atravessam a produção autoral sem qualquer pudor e são disponibilizadas nas várias composições indiferentes à plataforma que ocupam.

Além disso, a componente visual que complementa os textos é fundamental, pois, “Crise económica”, por exemplo, tem uma ilustração de Carlos Brito no meio da mancha gráfica ocupada pela composição e nela se observa uma alta patente (o general) repleta de medalhas com “a machadinha” com que o primo Josefo o aguardava espetada na cabeça. Apesar de o texto seguinte de MHL a ser publicado, “Museologia” (27 de setembro de 1974), não ter relação com o anterior a não ser a presença do narrador-personagem, a verdade é que a página é partilhada com uma ilustração, também de Carlos Brito intitulada “Crise económica” e nela se observa uma figura feminina (Ernestina?) comendo uma grande cabeça com chapéu. “Museologia”, por sua vez, contém ilustração de Carlos Brito, também no centro da mancha gráfica.

“Código secreto” partilha o narrador-personagem e introduz nêspervas (quatro sacos de nêspervas) e animais (dois rinocerontes e um unicórnio reaccionário), além de conter sargentos, um alferes de nome Benevides (que reaparece em “Às vezes... à quarta-feira”) e um comandante Sezinando. Ora, os rinocerontes aparecem em “Transferências” (BNP Esp. E22/18), “Eu e o chagal” (BNP Esp. E22/26, NCG) e, tal como os unicórnios, em alguns dos fragmentos de *MIJF*.

Aliás, este universo zoológico retoma-se em “Às vezes... à quarta-feira” (*Pé de cabra*, 15 novembro de 1974) onde se reencontra (Afonso) Benevides: “Sabemos que na retrete estava Afonso Benevides” – comentário do narrador. Porque deveria o leitor saber que ia encontrar Benevides? Trata-se de sucessivos encadeamentos estabelecidos pelo narrador:

- Ó Afonso, então não te fuzilaram na praça de touros de Badajoz, em 38?
- E daí? — respondeu o Afonso, enquanto fazia força. - Achas que se morre assim por dá cá aquela palha?
- e continuou a fazer força.
Valdomiro, envergonhado, foi urinar no lavatório, em bicos de pés, claro.

A ficção científica surge no simples acto de abrir uma porta e a entrada num mundo povoado por rinocerontes, entre outras criaturas, ocorrer: um rinoceronte com boné de pala e jovens hienas falantes invadem a casa de Valdomiro apenas porque era quarta-feira. O que acontece no final da composição é semelhante ao sucedido em “Coisas do Gualtério”, ou seja, a personagem principal observa a cidade sendo destruída, ardendo ao som das metralhadoras.

A pouco e pouco, os textos publicados em *Pé de Cabra* parecem ser invadidos pelo mundo da ficção científica que, aliás, povoa algumas composições das colectâneas de contos do autor e *CDG* ou *MIJF*. Recaredo, personagem principal de “As viagens formam a juventude” (25 de outubro de 1974), segue viagem ao encontro de Hermenegildo e, pela travessia efectuada no deserto, surge o Edifício que pensa ser uma miragem. Miragem ou não, dentro do Edifício encontra Remualda, a mesma de “Livre, cristã, ocidental” e “Coisas do Gualtério” e, ainda, a que pula destes para “Justiça e não só” (*Aqui*, secção “Bisturi”, rubrica “Fábulas do próximo futuro” 21 de setembro de 1976 – não integra *NCG FPF* 1978):

Já não era sem tempo, Recaredo. Estávamos todos à tua espera - a Remualda sorriu-lhe abertamente, com aquele sorriso doce e luminoso muito dela. Pegou-lhe no braço e, sempre a sorrir, puxou-o com suavidade para dentro do apartamento cheio de luz.

A reviravolta do texto reside no final, pois tudo o que é narrado consiste num relato transmitido por Hermenegildo porque, ao que parece, Recaredo, o narrador-personagem, não se lembra de nada:

*Sei disto tudo porque o Hermenegildo mo contou há três semanas, pouco antes de desaparecer.
Este Hermenegildo!*

De facto, Hermenegildo não reaparece. Mas a tendência para a intromissão do fantástico e da ficção científica mantêm-se em “Problemas de reacção” (N.º 13, 22 de novembro de 1974). Aliás, alguns elementos daqui são utilizados em *CDG*, por exemplo, os planetas do sol Beta Lyra. Em “Problemas de reacção” surge Beta Lyra – 2 “como se sabe Beta Lyra – 2 é o planeta do sol Beta Lyra da segunda órbita, daí ser 2”, retomado em “Caso 39001-0-37 sector de Beta Lyra (Trig contra Dartiano)” (*CDG*) onde surge o comandante da polícia judiciosa de Zintiol (Beta Lyra 3)”. Parece que Beta Lyra transita de “Problemas de reacção” directamente para os *CDG*, até pela forma como deixa em aberto essa possibilidade:

No Observatório Universal do pico do Everest o astrónomo Chang-Piao Chi registou no seu livro de notas:

«Curioso. Acabo de observar o aparecimento repentino de uma estrela Nova extremamente brilhante no sector da constelação de Beta Lyra. Não vejo, por enquanto, explicação aparente. Realmente muito curioso.»

O último registo de MHL em *Pé de cabra*²²⁵ assenta em cinco “Pequenas fábulas asiáticas” (29 de novembro de 1974) que, ao acenar à fábula, parece abrir-se à possibilidade de as prolongar em *O Coiso* com as “Fábulas do coiso” e *Aqui* com “Fábulas do próximo futuro”. As “Pequenas fábulas orientais”²²⁶ são ilustradas por Carlos Brito e “recolhidas” por MHL, aliás, também as rubricas dedicadas à fábula n’*O Coiso* e em *Aqui* têm ilustrações.

²²⁵ Algumas composições que constam no jornal não têm identificação de autor, porém, devido ao estilo que apresentam, têm algumas semelhanças com as de MHL, por exemplo: “Não era eu” (20 setembro 1974), “Governinhos à silenciosa” (1 novembro 1974) e “Regimes ao pide-piri” (22 novembro de 1974) ambos de “Cozinheiríssimo”.

²²⁶ Destacamos a fábula número 3 pela presença da escrita: “Quando notou que estava a estragar-se em demasia, ficou bastante arreliado. Arranjou um móvel sólido, enquanto era tempo. Boas gavetas para guardar como deve ser os bocados que iam caindo ao chão, a parte interior com portas amplas que permitissem a arrumação de pedaços maiores, tais como pernas, a bacia, enfim, as coisas mais importantes. Então instalou-se no tampo. Quando o peito começou a desagregar-se, aproveitou para regar uma última vez a flor que estava a crescer-lhe na cabeça. Pôs a mão esquerda no devido lugar, assim como a direita. Esta com uma caneta, é evidente. Deixar de escrever é que ele não deixava. Isso é que não.”

7. Paródia ao folhetim

O folhetim²²⁷ começa por ser um tipo de texto de imprensa com determinadas “afinidades temático-culturais” e “específicas marcas de índole formal e gráfica” cujo desenvolvimento durante o século XIX o torna numa correspondência aos “anseios de um público burguês” e, por isso, a temática estende-se da “criação literária (narrativa e poesia) ao ensaio, passando pela crítica literária e pela polémica” (LOPES; REIS 2000: 178). Em suma, o folhetim tinha uma função:

(...) complementar da função primordialmente informativa da imprensa. Essa feição complementar reflecte-se, de resto, na localização gráfica do folhetim: situado normalmente no rodapé do jornal, ele distinguia-se das restantes matérias, podendo ser destacado do corpo do periódico e posteriormente coleccionado. (LOPES; REIS 2000: 177)

Observando estas características e, paralelamente, pensando na *engrenagem de produção* de MHL, podemos afirmar que algumas são usadas e, até certo ponto, invertidas e parodiadas pelo autor, principalmente no recurso à afinidade existente entre um conjunto de recorrências.

Relativamente às expectativas do leitor, podemos afirmar que estas são parodiadas ao dispor personagens que atravessam universos ficcionais diferentes que podem ou não ser publicados em periódicos contando, ironicamente, com um conhecimento prévio do leitor. Esta componente deve-se, em larga medida, à função do narrador que desafia e frustra, muitas vezes, o leitor.

Quanto à temática, nomeadamente à da “criação literária”, o que MHL faz é parodiá-la na ficção – não apenas publicada em jornal – sendo disso exemplo o texto que denominamos “poética”, “KGB ataca ao entardecer”, o “Prólogo” de “O bode imarcescível”, “Pôr-do-sol” (todos em E22/15, CGT); “Regressos”, “Coisas da literatura”, “As portas” (todos em E22/26 NCG); “O prazer do texto” (E22/16 e 17), “Pois” (E22/16), “Ao senhor Alves” (E22/18), “Metalinguagem ou a crítica literária” (E22/16 e 17), “Nota cultural” (E22/16) e “Coisas do Gualtério” (*Pé de Cabra*, Nº 6, 4 de outubro 1974).

²²⁷ Existe uma f. no espólio de MHL com o título “O nosso folhetim: O ministério indecifrável Nº 5” mas a caligrafia não se assemelha à de MHL (BNP Esp. E22/64).

De modo mais directo, “Como gerir um suplemento literário (ou outro)” (E22/16) goza com os suplementos literários e sua gestão ou leitura:

“Como gerir um suplemento literário (ou outro)”



Não será difícil, para o leitor atento e interessado, orientar qualquer Suplemento.

Se não, vejamos:

Pega-se no Suplemento desejado, coloca-se o mesmo em cima de uma mesa bem horizontal e totalmente limpa, e marca-se a seta (vide acima) no canto superior esquerdo. Faz-se então girar o Suplemento no sentido dos ponteiros do relógio até que a seta coincida exactamente com a direcção norte-magnético indicada por uma pequena bússola de escoteiro colocada na extremidade direita da mesa. Dada a coincidência, cessa-se imediatamente a rotação.

Assim

Obtem [sic] o leitor um Suplemento excelentemente orientado.

De resto, os suplementos literários vão sendo mencionados através de personagens como “Galvez (dos suplementos literários)” (“A velha e as coisas”, BNP Esp. E22/15, CGT) ou “Ivan Cernelha dos suplementos literários, conhecem com certeza” (“O desaparecimento”, MIJF).

Também uma revista literária é mencionada na ficção através de Raul Ferreira “director duma revista literária e artística” designada “Pensamento” (DR, BNP Esp. E22/21). De igual modo, a questão das rubricas dedicadas à cultura, habitualmente integrantes dos jornais, parece estar em causa em “Nota cultural” (BNP Esp. E22/16) até pelo título²²⁸:

Dois amigos meus que vieram de sóis diferentes e eu, aplicámo-nos à tradução da quadra que surgiu no texto anterior.

Sabiam esses amigos que ela era contada com ritmo, acompanhada de troiglukin (de três cordas) e de zit (de vinte sete cordas afinadas em três oitavas e três alternâncias). No mundo de krankor também é usada a chien (flauta de cinco tons) como som marcando a distância no intervalo das cordas.

Diz um desses meus amigos que a quadra foi escrita por Zarben-ut, o criador mítico de trovas anónimas dos planetas do ciclo de Regulus. Mais exactamente: de Regulus-3. É extremamente popular, não se sabe exactamente porquê.

Afinal a quadra, na tradução laboriosa, diz apenas

Quando olho o sol distante

E me sinto a paz comigo

Canto a canção do amante

Do amor que está comigo

Curioso problema para os estudiosos. As incidências tor e kor poderiam ser sânscritas e talvez a derivação de sind pra sindtá nos levasse a suspeitas de ligação com

²²⁸ Este texto tem semelhanças com “Semântica” (BNP Esp. E22/26, NCG).

o maori primitivo. Quanto a mim, dadas as implicações semânticas e, principalmente, estruturalistas, parece-me melhor deixar a solução aos críticos estruturais. De estruturas, só compreendo as realmente vivas, seja sob que sol for.

“Curiosidade culinária receita para preparação de HOMUNCULUS CRÍTICO LITERÁRIO” (BNP Esp. E22/16) convoca, novamente, a questão dos suplementos, embora incida mais na crítica e críticos, através da alusão a Barthes:

Pegue-se numa nêspira e chame-se-lhe Ambrósio.

Recheie-se com as obras completas de Barthes ensine-se-lhe a dizer “metalinguagem” em sete idiomas.

Prepare-se uma marinada de papel almaço e mergulhe-se nela o Ambrósio (ex-nêspira) até abeberar bem. Ponham-se umas perninhas andantes, uns bracinhos gesticulantes e mude-se o nome para Ermenegildo.

Ladeie-se com presunto da Arrentela e folhas de livro frisadas.

Polvilhe-se então o Ermenegildo (ex-nêspira ex-Ambrósio) com qualquer coisa.

Mude-se de novo o nome como mais convier.

Nessa altura começa a escrever muitas críticas e até fala.

Sirva-se imediatamente em tacho untado com o que sobrou do recheio de Barthes, depois de alourado.

Devivido [sic] em porções convenientes, rende para todos os Suplementos.

Indigesto.

Barthes, aliás, é mencionado em “O prazer do texto”²²⁹ (BNP Esp. E22/16). Esta composição divide-se em duas partes, a primeira diz respeito à leitura de um artigo do “Suplemento das Artes e Letras”:

O prazer do texto pode justamente ler-se – e isso o torna tanto mais precioso – como a recorrência, a interacção, insistente da longa marcha circular que, desde o primeiro livro, vem impelindo a escrita (as escritas) de Barthes para esse ponto infinitamente móvel (“atópico”) do prazer que é para ele o texto. Sempre em iminência às portas da “Terra prometida”, que já se anunciava n’O grau zero da escrita, e de que “aquele que hoje escreve não sabe senão uma coisa: é que, como Moisés, não lhe será dado nela entrar, uma tal “utopia de linguagem” foi-o conduzindo (reconduzindo) até esse “ilhéu” de prazer (o texto) de cujas praias pode apenas olhar (desejar) uma outra margem próxima e distante: a do texto como puro “gozo”.

A composição não termina aqui, pois o que lemos retrata apenas o momento de leitura do narrador-personagem e além de comportar uma crítica a Barthes em termos paródicos, recupera, também na mesma linha, a ideia de “função informativa” que se

²²⁹ Integra o índice de NCG existente no espólio de MHL (BNP Esp. E22/26), embora rasurado porque, efectivamente, não integra a colectânea publicada.

espera de um jornal. Quanto à segunda parte, esta coloca em cena os comentários dos dois intervenientes, ou seja, o narrador-personagem e Amílcar:

Mas o que é isso? – perguntou Amílcar [sic], com um ar espantado.
- Desculpa, mas pareceu-me necessário informar-te. E até vem aqui no Suplemento das Artes e das Letras. Não vês? Bastante progressivo, por sinal, olha.
O Amílcar [sic] olhou e, com cândida expressão que, por vezes, lhe surge, interrogou:
- Achas que é importante?
- Bem, eu estou a ler-te isto- Está aqui escrito, compreendes. Afinal, ou somos intelectuais ou não somos.
Puz [sic] o jornal no chão e peguei no copo. Quando levantei a cabeça, o Amílcar [sic] ria para mim e punha-se de pé.
- Parece-me que tenho de ir.
- E então o resto do artigo? – perguntei, pouco disposto a ficar só com a bebida cansativa e o vespertino chato.
(...)
Fui à janela e vi-o entrar no carro, folgado como sempre, sem se preocupar com nada.
Que chatice! Este país está numa desgraça. Já nem sequer há intelectuais decentes!

A paródia à crítica literária, muitas das vezes exercida em pasquins também está presente em “Metalinguagem ou a crítica literária” (BNP Esp. E22/16) onde, além do mais, desfilam alguns dos tipos propostos por MHL no seu *Dicionário* ou *Enciclopédia* (ver anexo “Roteiro de produção”).

2) Wilson Gasosa / Vovô Gasosa

Por vezes, a paródia do género folhetim demonstra-se nas cadeias de relações estabelecidas graças à recorrência de algumas personagens que chegam a extravasar o universo das publicações periódicas, como vimos. Há, ainda, um factor que alicerça a paródia do folhetim e tem lugar no jornal *O Coiso*. No dia 17 de fevereiro de 1976,

número no qual Wilson Gasosa surge na ficha técnica junto a “outros directores”²³⁰, é publicado o anúncio de “Amor de gato”²³¹:

Sempre atentos aos reais interesses dos nossos leitores – e sabedores dos seus gostos – quisemos publicar, logo que nos fosse possível, um inolvidável romance de amor e acção. Foi difícil, não só pela árdua escolha entre tantos e tantos autores (desde Camilo Castelo Branco a Joaquim Agostinho), como também pela complicada burocracia que envolvem os chamados direitos de autor.

Não nos escusámos do esforço, hélas! Podemos pois anunciar, em primeira mão, que já no próximo número começaremos a publicar um sensacional romance, intitulado “Amor de gato”, em 33 episódios, todos plenos de paixão, acção, emoção, tentação, aproximação, alienação e outros adjetivos terminados em ão, como imarcescível e saudosista.

Portanto, chamamos, desde já, a atenção do leitor para “Amor de gato” – cuja publicação será iniciada na próxima semana.

No número seguinte, dia 24 de fevereiro de 1976, Vovô Gasosa surge na ficha técnica em “Observadores” e *O grande romance de O Coiso em 33 episódios* é, então, publicado:

²³⁰ Destacamos parte da ficha técnica deste número do jornal: “DIRECTOR (UTERINO): Carlos Vidigal; RESTANTES DIRECTORES: Cooperativa Familiar Buques e Smites (o Zé, o Rutra, o Pedro, a Joana, a Mila, a Mizé), a Velha, ABM, Fred. J. Quirino, C. Barradas, Wilson Gazosa, Tadeu Beterraba, António Pires Viana da Silva Costa e Sousa, Alcino Escadote, general Gomes, um grupo de admiradores de Freixo de Espada à Cinta, doentes do Serviço de Ortopedia dos Hospitais Cívis de Lisboa, um grupo de sócios do Sindicato de Jornalistas, Miquelina Trepadeira e D. João dos Períodos; CONSULTOR JURÍDICO: dr. Júlio Diniz; TÉCNICO DE CONTAS: Einstein; CONSELHEIRO AQUÁTICO: John Wcissnuiller; FIGURINOS: Marilyn Monroe e Greta Garbo; DECORAÇÃO: Jó Sir Aiva e capangas; RESPONSÁVEL DESPORTIVO: Montenegro e Josefa d’Óbidos; COLABORADORES INVOLUNTÁRIOS NESTE NÚMERO: general Ramalho Eanes, dr. Mário Soares, dr. Sottomayor Cardia, coronel Firmino Miguel, dr. Alvaro Cunhal, dr. Freitas do Amaral, o dono da casa dos bicos e restante família. Deus em forma de Cristo. Santa Beatriz da Silva e muitas outras figuras da nossa Praça” (Transcrito de acordo com a ortografia apresentada na ficha técnica do jornal).

²³¹ A questão da publicação em partes, folhetim, ou fascículos, mais concretamente, é referida de modo paródico em “Um caso sentimental”: Comovia-me com eles [sic] e nêsse [sic] momento estava a ser cinsero [sic] e verdadeiro pelo menos em imaginação. Tudo corria às mil maravilhas. Num momento de lucidez pensei: «É agora! Tratemos de aproveitar esta ocasião.» E disse-lhe do meu amor por ela, pinte-lhe a minha vida isolada sem ninguém que me compreendesse, tudo isto temperado com promessas de futuro brilhante e amor eterno, enquanto os músicos suavam abundantemente pingando gôtas [sic] de um tango. Ela, coitada, rendeu-se aos ultimos [sic] compassos da música e confessou-me que era o seu ideal, aquele que ela tinha esperado sempre (~~Valia-lhe bem a pena!~~) Para não faltar aos «sagrados e historicos [sic] costumes do amor» (obra em fascículos, distribuída [sic] aos domicílios e com grandes descontos aos assinantes) havia luar e havia um jardim. Nada melhor para que uma rapariga nunca mais nos esqueça do que uma magnífica noite de luar em que lhe dissemos ao ouvido tôda [sic] a espécie [de] intrujices piegas e lhe demos um ou dois beijos muito lentos, muito sensuais e geralmente tão manhosos como uma raposa velha.” [sic] (BNP Esp. E22/58)

Tal como anunciámos no nosso número anterior, começamos e acabamos de publicar hoje os 33 episódios de “O grande romance de O coiso” intitulado:

AMOR DE GATO

Eis, pois, (tereterê-tarátará!!!! trunnnnnnn, trunnnnnnn... tarááááá!!!)

O grande romance de “O coiso” em 33 episódios

AMOR DE GATO

E, virando-se para Alda, francamente ralado, Josualdo exclamou:

- És, efectivamente, uma desavergonhada; teimo em dizê-lo: uma desavergonhada.

E, completamente concupiscente, saiu de casa batendo com a porta.

Fim dos 33 episódios.

É verdade que não podemos assumir a autoria de MHL ou de Wilson Gasosa / Vovô Gasosa, mas este é o exemplo máximo da paródia ao género folhetim pela síncope dos 33 episódios anunciados. Um único episódio condensa “o grande romance” que, de resto, parece estar em sintonia com a incapacidade e recusa de produzir “coisas compridas” anunciada na “poética” de CGT²³². Além disso, fere-se assim o “princípio da serialidade” do género folhetim, especificamente do “folhetim narrativo” (LOPES; REIS 2000: 177), que joga com o horizonte de expectativas do leitor dispondo e gerindo, com perícia, o rumo da acção ou a intriga.

A título de exemplo recuperam-se dois fragmentos de *MIJF*: “A vacina” e “O desaparecimento”. Ambos, juntamente com outros não publicados em jornal, compõem em 1975 a obra CDG / *MIJF*, mas alguns fragmentos são de tal modo *móveis e adaptáveis* que podem ser publicados em separado e sem comprometer a acção, algo que, por si só, viola um dos princípios do folhetim: quebra-se o efeito de suspense. A “novela” é em “fragmentos” mas esses podem sobreviver independentes uns dos outros, algo que suporta a publicação em jornal e a reunião do conjunto para publicação em livro.

“A vacina” é o primeiro fragmento do conjunto e o modo como termina não indicia continuidade nem estimula a curiosidade do leitor, pois não seria chocante terminar assim:

Chegámos ao consultório sem mais percalços. Tinha acabado a consulta, o doutor Reboretz já não estava. Só voltava no dia seguinte.

²³² Aliás, MHL dá continuidade à questão da inutilidade das “coisas compridas” ao parodiar o género folhetim concebendo textos que estão engrenados entre si através de um curioso jogo de personagens, quer seja nas plataformas de publicação que tem ao seu alcance ou no seio de uma colectânea específica.

*Um dia perdido, era o que era.
Voltámos para casa.
É o que faz gostar de mamutes.*

Apesar da menção ao “dia seguinte” não se recupera a acção narrada em “A vacina”: “Não te parece que podíamos convidar uns amigos para jantar, hoje?”. O jantar acontece e o insólito também:

*E então não é que, ao chegar-lhe a vez de se servir, o Zeca pega na faca e zás,
no pescoço da Madame! Francamente!
A cabeça caiu logo no chão. Ficámos embasbacados.
Josela levantou-se e não se conteve. Sabe que o Zeca é meu amigo mas, mesmo
assim não se conteve:
- Zeca, você viu o que fez?
E era verdade. A toalha que a minha sogra oferecera pela última Páscoa, estava
um caos. O sangue espirrara desordenadamente, era uma sujeira que ia dar um
trabalhão a tirar. E talvez nem saia nunca mais!*

O fragmento, sem título, desenvolve o insólito episódio que gira em torno da tentativa de desaparecimento do cadáver da Madame:

*Pusemos o corpo da Madame no banco de trás do carro, o mais confortável que
nos foi possível, metemos a cabeça num saquinho de plástico e arrancámos por ali fora.*

O fragmento que se segue, após resolvida a questão do corpo da Madame, intitula-se “Desaparecimento” e é publicado depois de “A vacina”, na mesma revista, como já referimos:

*Após o caso do Zeca e da cabeça da Madame que, felizmente, foi resolvido a
contento como sabem, não tivemos mais aborrecimentos. Passámos umas férias
bastante repousantes entre os zombies de Baby Doc e voltámos ao nosso trabalho
quotidiano.*

Ora, o episódio mencionado, do qual supostamente temos conhecimento, não é publicado na revista e, por isso, frustra-se a expectativa do leitor na omissão de eventos e com isso se trai o princípio de serialidade inerente ao folhetim.

A estratégia do folhetim tradicional opera o seu efeito sobre as expectativas do leitor, levando a que cada publicação contenha um episódio capaz de captar a curiosidade e interesse do mesmo. Porém, tal não é o que acontece com MHL.

Apesar de “Vacina” terminar de forma pacífica e não indiciar desenvolvimento, o fragmento entre este e “Desaparecimento” dá a conhecer o episódio referido pelo autor no excerto transcrito. Podemos dizer que, em vez de criar suspense e prender o leitor levando-o a querer consumir a continuidade da narrativa como se espera no folhetim, MHL não a dá a conhecer e exaspera o leitor ao apelar a um conhecimento prévio que não tem. Dispõe, contudo, as personagens recorrentes de modo a povoar a ficção construída no âmbito da *engrenagem de produção*.

Nos casos dos fragmentos de *MIJF* publicados na revista *ELE*, algumas das personagens são recorrentes, tais como o narrador-personagem que aqui é marido de Josela, como acontece em “Eu e o chagal” (BNP Esp. E22/26) e em “A frapa” (BNP Esp. E22/16), embora neste último caso o narrador-personagem se chame Asdrúbal: “Em casa, ainda bebi um gin na companhia da Josela que estava a escrever qualquer coisa”.

1. Wilson Gasosa personagem

A paródia ao folhetim não é uma questão isolada no universo da *engrenagem de produção* de MHL, basta recordar que os suplementos e críticos literários são, também, alvo da atenção do autor, conforme verificámos. Ao mencionar o uso da paródia enquanto recurso ou peça da *engrenagem de produção* reportamo-nos, especificamente à *deformação criativa* do alvo parodiado e ao “jogo de traição premeditada do sentido”²³³. Por isso, vale a pena analisar Wilson Gasosa ou vovô Gasosa no âmbito da *engrenagem de produção*.

A aventura de Wilson / vovô Gasosa enquanto autor de textos em diferentes rubricas começa e termina em *O coiso*²³⁴ mas, a sua emergência, dá-se enquanto

²³³ Cf. “paródia” in Dicionário de termos literários, disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/parodia/> consultado a 20 de maio de 2020)

²³⁴ Existem alguns textos publicados neste jornal que não têm indicação autoral mas que, devido às características apresentadas e por também pertencerem a rubricas, nos levantam dúvidas quanto à possibilidade de serem de MHL, sendo disso exemplos: “A família” (5 mar. 1975), “Para uma actualização dos monumentos nacionais 1 – o marquês de pombal” (28 mar. 1975); “Curso acelerado de português” (18 abr. 1955) e “Para uma actualização dos monumentos nacionais estátua de D. José (25 abr. 1975). Os que dizem respeito à rubrica “Para uma actualização dos monumentos nacionais remetem para textos

personagem em “Coisas do Gualtério” (*Pé de Cabra* 4 de outubro de 1974). Apesar de autor em várias rubricas e colaborador assíduo no jornal *O Coiso*, os únicos registos seus no espólio de MHL são “O Rabana e o Sacicho, perdão, estou sempre a enganar-me. O Sacana e o Rabicho” e “O Zaneta e o marolho” (ambos em BNP Esp. E22/16). Dada esta escassez, recorreremos aos periódicos para consultar a sua produção e analisar o contributo enquanto peça utilitária ao serviço da *engrenagem de produção*, bem como a sua relação com a componente visual, uma vez que quase todos os textos têm ilustrações.

É em “Coisas de Gualtério” que surge Wilson Gasosa personagem, ainda antes de ter destaque enquanto autor:

Na rua, tentou parecer discreto. Caminhou com passo morigerado até à esquina. Recordando o manuscrito, sorriu.

E não é que dá de caras com o Wilson Gasosa! —Por aqui? —perguntou o Wilson, sempre imaginativo.

—Pois é — concordou Gualtério, arreliado com a interrupção. —Vou-te dizer uma coisa aqui para nós. Mas não espalhes. É segredo — e o Wilson encostou-se à parede, com uma das mãos no bolso e a outra segurando, firme, a lapela do Gualtério. - Andam à procura do manuscrito, vê lá tu! Parece que a Força Voadora já entrou na coisa.

Não teve tempo para dizer mais.

Wilson Gasosa aparece neste excerto próximo do fim do sucessivo desfilar de peripécias de Gualtério devido ao facto de querer proteger o seu manuscrito: “tinha que fazer o testamento, senão o que é que ia ser do manuscrito?”. Porque surge neste contexto aquele que ocupa grande parte da produção publicada em *O coiso*? A verdade é que a composição congrega um número considerável de personagens cuja recorrência é evidente no contexto da *engrenagem de produção*: a tia (Renata), o tio Inácio, o ministro, o presidente, o tenente, a menção à velha, Remualda e Hermenegildo. Estas

existentes no espólio de MHL: “projecto para uma urbanização irracional do Rossio Lisboa em 1948”, “projecto para pequenas modificações na torre [sic] de Belém Lisboa em 1948” (BNP Esp. E22/82) e uma carta de MHL ao director do *Diário Popular* sobre a Torre [sic] de Belém: “É agora altura de nos manifestarmos e regozijarmos pelo facto de a “Torre [sic] de Belém” se encontrar finalmente visível e, digamos por assim dizer, com bom aspecto. Achamos natural e até aconselhável que, aproveitando esta ocasião que nos parece única, se construa, qualquer edifício no local dos antigos gasómetros; um bom e alto edifício que, desta vez, tape completamente a Torre [sic] de Belem [sic] porque, enfim, já não é sem tempo. Ficariamos então descançados [sic] de vez e o nosso olho aliviado para sempre dêsse [sic] desgraçado espectáculo que é a dita Torre [sic]. Sem outro assunto e agradecendo a publicação desta carta, somos” [sic] (BNP Esp. E22/86, 1948).

personagens não se cingem ao texto aqui analisado nem ao periódico no qual é publicado, ou seja, algumas delas vivem antes nas colectâneas de *CGT*, por exemplo, e sobrevivem para surgir em algumas das composições publicadas no jornal *Aqui*.

Veja-se o caso de Hermenegildo surgido em “Como gerir um suplemento literário” (BNP Esp. E22/16) e “As viagens formam a juventude” (*Pé de Cabra*, 25 de outubro de 1974) onde, de resto, vai desaparecer: “sei disto tudo porque o Hermenegildo mo contou há três semanas, pouco antes de desaparecer. Este Hermenegildo!”. Hermenegildo é, aliás, o responsável por transmitir à cidade inteira o facto de Gualtério querer testar o seu manuscrito, notícia que causou desagrado, principalmente à tia Renata.

Quando Gualtério está no cartório, prestes a assinar o testamento, é impedido pela tia Renata e sua entourage: destacamento da Força Fiscal Pára-quedista. O notário é morto e Gualtério “pulou para a porta. Num pulo exacto”²³⁵, ao fugir dali reconforta-o pensar no seu manuscrito e é nesse momento que é interrompido por Wilson Gasosa, do qual apenas ficamos a saber ser “sempre imaginativo” – algo que se confirma depois de lermos os textos que produz – e ter uma “mão possessiva” à qual Gualtério se escapa: “Contas-me o resto amanhã - enrolou Gualtério, libertando a lapela da mão possessiva do Wilson”.

Perante uma cidade em fúria obedecendo à tia Renata e sua obsessão pelo manuscrito de Gualtério, este só quer dirigir-se para casa e, ao ser interrompido por Wilson que o informa da presença da Força Voadora no caso, Gualtério reafirma que o seu manuscrito “só ia para quem lhe apetecesse”. Sempre que a personagem emerge nos seus pensamentos de posse perante o manuscrito acaba por ser interrompido: primeiro, Wilson Gasosa (pseudónimo de MHL que publica vários textos em jornais), depois Remualda (personagem que já transita de outros textos), mas ele consegue, finalmente, chegar a casa. Aí, ao observar a destruição da cidade e avistando o

²³⁵ O acto de pular ou saltar é recorrente, tanto na produção ficcional como em registo epistolográfico, por exemplo. Alguns casos dessa recorrência são: o narrador-personagem de “Meu sócia, o General” (BNP Esp. E22/15 *CGT*), um jornalista que redige artigos políticos e salta o muro; em “História da laranja” – “dei outro pulo” (BNP Esp. E22/7); em “Espanha – 3 da tarde”: “E eu ali. Gaita. tentei levantar-me. Ferrei o joelho no chão. De pé. Pronto. Um pulo” (DE, p. 119); em carta a Isabel “apetece-me até dar um grande murro na mesa, ter uma manifestação de virilidade bárbara e primitiva, sapatear por essa casa fora, dar pulos” (DE, p. 138) etc.

“cogumelo de fumo avermelhado” que “surgiu inesperadamente como notícia de futuro novo”, bebe e mais uma vez se apazigua ao tirar o manuscrito do bolso, apesar de estar à espera do estrondo.

2. Wilson / vovô Gasosa autor

Wilson Gasosa nasce como personagem e sobrevive para se autonomizar e tornar autor de várias rubricas. Este pseudónimo de MHL reveste-se de enorme versatilidade como o demonstram: “O cantinho infantil”, “As fábulas do coiso”, “O coizinheiro”, “Fofokas do vovô Gasosa”²³⁶ e, além da componente escrita, existe registo de uma BD com os desenhos de Carlos Barradas intitulada “As vozes da bicharada”, publicada na rubrica “O cantinho dos pequeninos” (24 de novembro de 1976) onde o vovô avisa:

o coiso faz manguitos para os meninos que não estiverem atentos a esta lição do vovô gazoza [sic] e do barradinhas. E vão todos corridos a chuto no cagueiro, ein!

Este aviso é, aliás, traço distintivo do avô Gasosa, invertendo totalmente a componente moral com vertente pedagógica inerente ao tipo de textos ao qual as rubricas parecem acenar. As histórias infantis pervertem a moral implícita a este tipo de narrativa e as receitas culinárias são corrompidas pela constante presença do gin ou de ingredientes pouco ortodoxos, como um paraplégico, por exemplo. Todas as composições são acompanhadas por ilustrações, a maior parte da autoria de Carlos

²³⁶ Esta rubrica partilha palavra e imagem ao conter fotografias legendadas, um pouco como *CNPC*, até pelo humor negro que a reveste, uma vez que, na primeira foto, ao segurar uma criança ao colo, lê-se, em legenda: “Este não, que está mal passado”; na segunda fotografia, um homem segura duas criança ao colo e comenta “Este, grelhado, dá para o almoço. Pró jantar, veremos...”. Na terceira fotografia observa-se um homem extremamente magro com a legenda “Maria, graças a deus temos liberdade em segurança. Não te dizia?” – aliás, “Liberdade em segurança é o título de uma *FPF* e também é a saudação utilizada em “Um dia na vida de Etelvino”; e, na última fotografia, vê-se um oriental rindo e lê-se “... e que tal vai a china?” ao que o homem responde “é um faltar de rir...”

Barradas, demonstrando a importância da componente visual e gráfica sempre presente, aqui com função complementar.

3. O cantinho infantil

Ao abrigo desta rubrica, da autoria de Wilson Gasosa, são publicados “A boa fada, a menina dos cabelos louros e o sapinho encantado” e “O Capuchinho vermelho”, ambos ilustrados por Carlos Barradas (7 de março de 1975) e “A menina Branca e os sete anões” (28 março 1975). No primeiro texto, destaca-se o conhecimento prévio que “a Menina dos Cabelos Louros” possui, contrariamente ao que seria expectável por parte deste tipo de personagens de contos infantis, ao encontrar um sapo:

- Já sei quem és – disse logo a menina, satisfeitíssima com o acontecimento. És o príncipe encantado que vem para casar comigo. Quem me dera ter agora aqui uma boa fada que te desencantasse...

Este conhecimento prévio contrasta com a ingenuidade dos protagonistas deste tipo de história, aliás, é o total desconhecimento de tudo que os torna tão bons e alvos fáceis por parte dos maus facilitando, assim, o encaixe da moral da história que beneficia o bem. O desenrolar da acção precipita-se, não se arrasta e a Boa Fada “apareceu logo, a sacudir-se da poeira da nuvem que a trouxera”, claro que essa poeira “era uma nuvem da Siderurgia, é evidente”. Esta fada, em vez de transformar o sapo em príncipe, como seria expectável, mata-o e desaparece, mas a acção tem continuidade:

*Nada disto impediu a Menina dos Cabelos Louros de casar, anos mais tarde, com o Gutierrez de Máquinas & Ferramentas SARL. Lembram-se dele, não é?
E tiveram cinco sapinhos muito bonitinhos, todos de cabelos louros, vejam lá!*

Destacamos a manutenção de um diálogo com o leitor através do apelo que lhe é feito, de forma implícita, conforme observado em “As férias nunca esquecem” (BNP Esp. E22/16): “mesmo em frente do restaurante do Camarão, lembram-se com certeza”, por exemplo. MHL e seu Gasosa mantêm a provocação ao leitor como peça fundamental da *engrenagem de produção*.

O caso de “O Capuchinho vermelho” que ocupa a mesma página da história anterior é semelhante. Capuchinho vermelho, tal como a menina dos cabelos louros, possui um conhecimento prévio e sabe quem é o lobo mau. Ela afirma: “Ora, mamã! Já li tudo acerca dele”. Nada é novidade para esta renovada personagem dos contos da carochinha, ela sabe, antecipadamente, como se desenrola a acção e esse conhecimento é proveniente da leitura.

Imitando o modelo “Era uma vez”, “A menina Branca e os sete anõesinhos” parece ser a mais tradicional, dentro do que o conceito de tradicional pode implicar quando estamos a reportar-nos ao vovô Gazoza [sic]: “Queridos meninos, o vovô Gazoza [sic] vai agora contar-lhes uma linda história, cheia de conteúdo moral e também sócio-económico. Ora aqui está ela”. Claro que a menina Branca logo se mostra corrompida nas suas motivações, ao contrário da Branca de Neve:

A menina Branca era uma menina muito boa, realmente muito boa, que trabalhava afincadamente na simpática fabriquinha de brinquedos “OS SETE ANOESINHOS” para poder comprar uma TV nova e também umas botas altas, vermelhas e molinhas que custavam 1.750\$00. Vejam os meninos como os malvados explorava a menina Branca!

Pois a menina Branca lá ia trabalhando, sempre muito ralada, porque as botas podiam aumentar de preço.

Eis que surge, então, o Afonso Gutierrez Príncipe que, tal como o Gutierrez de “A boa fada, a menina dos cabelos louros e o sapinho encantado”, é também dono de uma empresa: “Os sete anõesinhos”. Contudo, não é com Gutierrez que a menina Branca fica. Entretanto surge “o rapaz” com “boina” que “caminhava muito direito e era tão simpático” que conquista a Branca. A acção compacta-se para que o narrador-personagem transmita a sua mensagem:

Não devem esquecer o que lhes contou o vovô Gazoza [sic], tal como outros vovôs de cabelos brancos: Nunca ceder perante os malvados. Nunca. E se não acreditam nisto, então é que ferve a porrada. Tá bem?

Tal mensagem é semelhante à que se repete na BD “As vozes da bicharada”.

4. *Fábulas do coiso*

Existem outros textos de Gasosa que vão sendo publicados, semelhantes aos anteriores, que não têm a indicação da rubrica à qual pertencem, mas seguem a linha de perversão das histórias tradicionais. É disso exemplo “A gata borralheira” (14 de março de 1975) que é uma “menina muito boa” como a Branca e que se chamava realmente Amélia. Tal como a menina dos cabelos louros, Amélia / Gata Borralheira também casa, mas com um senhor major de cavalaria.

Contrariando a componente moral das histórias convocada pelos títulos surge a rubrica “Fábulas do coiso”, com intuito de defraudar a fábula, de resto, como acontece em *FPF* publicadas no jornal *Aqui*, embora estas já não sejam da lavra de Wilson / vovô Gasosa. “O rabão e o gato” (5 março de 1975) começa por bloquear o desenvolvimento da acção logo a partir do princípio:

O rabão e o gato, perdão, o sabão e o mato, perdão, o gibão e o tato, grita, que não há maneira de acertar! O leão e o rato, uff. Portanto, meus meninos, aqui temos a fábula O Gusmão e o pato, enganei-me outra vez. Adiante.

Toda a história se desenvolve neste registo de erro constante por parte do narrador mas, à medida que as personagens vão sendo nomeadas, ecos de outras composições de MHL se evidenciam:

Levou quatro estaladas nas ventas para não ser parvo, dadas com segurança pela dona Efigénia, enquanto o Ernesto lhe ferrava sólidas caneladas. O Benevides aproveitou e atirou-lhe duas trancadas com a tranca da mercearia.

Ora, o Ernesto é um nome que já surgia em “Noivado” e “Trabalho noturno” (BNP Esp. E22/15, *CGT*); e (alferes) Benevides aparece em “Código secreto” (*Pé de cabra*, 18 de outubro de 1974), “CDG 3 caso 2900/002 - 7º B sector de Alpha do centauro (drako contra benevides & C.ª Ld.ª)” (BNP Esp. E22/16, *CDG*), “Hitler? não sei quem é” (Lopo Afonso Estêvão Benevides *CGT*) e a dona Efigénia no “Teatro de boilevar: eflúvios roxos ou roxos eflúvios, noites abstémias” (BNP Esp. E22/16).

Os recursos da *engrenagem de produção* parecem manter-se, independentemente da plataforma e da autoria sob a qual as composições são assinadas. Mantendo a mesma linha de remate, o final da fábula deformada assenta na

violência: “É o que faz ser bondoso, meus meninos. Nunca se esqueçam desta afirmação do avô Gazonha [sic], senão levam um pontapé no cu que se lixam”.

“O torvo e a babosa, não é isso. O corvo e a raposa. Pois” (28 de março de 1975) é semelhante ao texto anterior:

Portanto, meus meninos, agora o vovô Gazonha [sic] vai contar-lhes uma linda fábula cheia de moralidade que, como já viram, se chama O PORCO E A TRAMOSA.

E a mesma moralidade se repete:

E aqui está a moralidade da fábula, queridos meninos. Nunca devemos perder tempo ao apanhar os aleixos, senão aparece logo o Antunes, dá-nos um bote e leva tudo. Isto é o que lhes afirma o vovô Gazonha [sic] e devem acreditar no que o vovô lhes diz. De outra forma, vão todos corridos à estalada nas vendas. Entendido?

O Antunes, pelo modo como é introduzido: “exactamente nesse momento parou um Mercedes preto junto à árvore. Abriu-se a porta e saiu o Antunes, calculem os meninos!”, denuncia a hipótese de já ser conhecido do leitor. Em “O losango e a serpente” (BNP Esp. E22/15, CGT) existe um sr. Antunes que é raptado num dia de piquenique e em “Revolução”²³⁷ (publicado em *O Coiso* por Wilson Gasosa, 16 de maio de 1975) existe um Antunes (repleto de “anarquismo latente”) que é o cúmplice de Rogério para desencadear uma revolução. Estas cadeias de relações estão sempre a surgir e dão continuidade ao esquema montado por MHL no conjunto de composições analisadas e reunidas no roteiro de produção autoral que constitui, por isso, uma *engrenagem*.

“O lobo e o cordeiro” (11 abril de 1975) continua a parodiar a fábula e reafirma um falso teor moralizante:

Bem, meus meninos, o vovô Gazonha [sic] vai contar-lhes agora uma fábula muito educativa que se chama O LOBO E O CORDEIRO safa, desta vez acertei à primeira! Portanto, aqui temos nós a magnífica fábula O BOBO E O TENREIRO. (...)

Meus meninos, a moralidade desta fábula é evidente. Não devemos ser apressados com o cacete porque senão, em vez de acertar no bobo, acabamos por esmocar apenas o tenreiro. A pressa é um grande defeito. Não se esqueçam do que lhes afirma o Vovô Gazonha [sic], senão é que levam uma cacetada que não têm tempo nem para fazer mé.

²³⁷ “Revolução”, aliás, é definido como “aquele que se revolve e não acha solução para tal coisa. variante: republicano ético que usa calção durante toda a semana” no *Dicionário* de MHL.

A componente moral invertida e o jogo constante com o leitor, através de uma intertextualidade implícita que é totalmente corrompida, são características de qualquer um dos textos de Wilson Gasosa ou Vovô Gasosa. A corrupção do gênero literário é, ela própria, impura, pois sob o pretexto da fábula surgem parábolas de teor falsamente edificante.

“Civismo” (14 de março de 1975) parte, precisamente, da premissa de “uma historinha edificante”:

Meus meninos, o vovô Gazosa [sic] vai-lhes contar uma historinha edificante, por onde se verá que o civismo é básico para a reconstrução do País.

Claro que o conceito de civismo apresentado é inverso ao que conhecemos, pois os sacrifícios necessários à normal conduta cívica, passam por matar os filhos, por exemplo. Wilson Gasosa deixa o conselho:

Como vêem, meus meninos, o civismo obriga a alguns sacrifícios, mas compensa sempre. É preciso ser muito cívico. A todas as horas. Pensem bem no que lhes diz o avô Gazosa [sic], com muita atenção, senão levam um bute no cagueiro que até avoam [sic].

No mesmo número de *O Coiso* é publicado “A economia” (14 de março de 1975), humor mordaz, mas sem teor moral ou falsamente edificante. A inversão é total dado que o bacalhau não é comido, mas acaba a comer o Afonso. Afonso que, de resto, é nome recorrente em: “O silêncio é d’ouro” (BNP Esp. E22/26), “A barragem” (BNP Esp. E22/26), “Hora de fechar” (BNP Esp. E22/18) e “Regresso ao lar, a volta da mulher de verde” (BNP Esp. E22/18).

Existem, ainda, textos de Wilson Gasosa que parodiam, especificamente, episódios bíblicos²³⁸. “História habitual” (25 abril 1975) inverte o intertexto bíblico de

²³⁸ São vários os exemplos de composições de MHL que parodiam episódios bíblicos, embora recorrendo a diferentes estratégias. “Última ceia” (BNP Esp. E22/15, CGT) pega no título do emblemático episódio bíblico para o defraudar através do relato de uma última ceia literal, ou seja, uma última refeição, sendo o remate do texto clarificador quanto ao intertexto parodiado: “Isto de religião é uma coisa tremendamente complicada, sempre tenho dito”; “Babelite ou Segismondo o Babélico” (BNP Esp. E22/15, CGT) parodia o episódio bíblico relacionado com a linguagem, aliás, declarado: “conversava eu com os pais quando vi o miúdo estender a mão pequenina mas eficaz para a estante. Sem hesitar, extraiu TUDO COMEÇOU EM BABEL de Herbert Wendt”; “Torah” (BNP Esp. E22/15, CGT) parodia o conjunto de escritos sagrados para os judeus ou Bíblia (Pentateuco) para os Cristãos, condensando no título aquilo que desenvolve a partir da tradução literal de torah – lei; “Última tentação” (BNP Esp. E22/26 NCG), em DE

forma exemplar, até o título a isso impele. Jesus Cristo é a personagem principal da narrativa que, em poucas frases, inverte na totalidade as parábolas em torno da figura bíblica. “História conhecida” (9 de maio de 1975) segue o mesmo modelo do texto anterior, até porque os títulos são sinónimos e, mais uma vez, se parodia um episódio bíblico, desta feita dizendo respeito a Lázaro. Importa destacar a insistência da paródia declarada ao reforçar a ideia de que os acontecimentos a suceder “estão escritos” (ver anexo “Roteiro de produção autoral”).

A mesma paródia exercida sobre figuras bíblicas é direcionada para personalidades históricas como é o caso do Infante D. Henrique em “A invenção dos descobrimentos (fragmento histórico)” (2 maio 1975), por exemplo.

5. O Cozinheiro

As receitas da rubrica “O Cozinheiro”, recolhidas por Wilson Gasosa, apresentam-se pouco convencionais e todas ilustradas: “Ovos verdes” e “Galinha ensopada” (7 de março de 1975), “Carneiro à Reboredo (prato montanhês)” e “Risota com molho de tomate e parmesão (prato italiano)” (14 de março de 1975), “Papas com sarrabulho” (28 de março de 1975) e “Bolachas com canela (acepipe popular)” (11 de abril de 1975). Até aqui, com excepção da “risota” por “risoto”, tudo aparenta normalidade, mas não é assim.

Os “ovos verdes” são confeccionados de forma convencional, apesar de nos ingredientes constar “1 lata (pequena) de Dyrup verde”, cuja finalidade se percebe no fim:

Com rapidez, abre-se a lata (pequena) de Dyrup verde e pintam-se o mais depressa possível os ovos, sem nunca largar o pincel. (...)

Colocam-se os ovos, bem verdes, em suportes apropriados e imediatamente se atira para a pia todo o conteúdo da panela. Nesse momento o cheiro deve começar a

com o título “Tentação do pêro” [sic]) diz respeito ao episódio do pecado original, parodiado em “Querela habitual” (BNP Esp. E22/26, NCG) dedica-se à paródia em torno da lenda de S. Jorge.

morigerar-se, sinal que tudo correu bem. Não é recomendável, no entanto, entupir o cano da pia.

Chamam-se então os três convidados e fica-se a olhar atentamente para os ovos verdes, enquanto se bebe a garrafa de Gin. Toda.

A forma como todas as receitas terminam é idêntica: o cozinheiro bebe sempre gin. O mesmo acontece em “Galinha ensopada” que já integra a garrafa de gin nos ingredientes e que, aliás, já nem se apresenta como uma receita culinária, mas sim como um jogo:

Os quatro convivas devem imediatamente meter a mão no saco de seixos e começar a atirar pedradas à galinha. O que lhe acertar na cabeça antes de ela dobrar a esquina, bebe a garrafa de Gin. Caso contrário, o Gin será bebido pelos quatro. Todo.

“Carneiro à Reboredo” também inclui a garrafa de gin nos ingredientes, bebida no final, e deturpa por completo qualquer receita culinária. Tal como os “Ovos verdes”, aqui o ingrediente bizarro é o Reboredo que, aliás, também existe em “Hitler? não sei quem é” e é príncipe moscovita. “Risota com molho de tomate e parmesão” inclui “um paraplégico de tamanho médio” nos ingredientes e termina com “os convivas” a beber a garrafa de gin, tal como nos casos anteriores e em “Papas com sarrabulho” cujos ingredientes incluem “dois Papas gordos” e “doze extremistas de esquerda, normais”:

Pegam-se nos Papas, sacodem-se bem e reservam-se.

Numa das folhas de papel branco (grande) escreve-se em caixa alta O DOUTOR CUNHAL VAI SER REI DE PORTUGAL (brincadeira, claro). Põe-se a folha à janela.

Na rua, os doze extremistas começam aos pulos. Bom sinal.

Abre-se a primeira garrafa de vinho branco e imediatamente se escreve, na segunda folha de papel branco (grande), também em caixa alta, MAO TSE- TUNG ESTÁ GAGÁ (brincadeira, é evidente). Põe-se a folha à janela.

Na rua, os doze iniciam o sarrabulho. Tudo a correr pelo melhor.

Exactamente nesse momento (para evitar esturro), sacodem-se de novo os dois Papas reservados e, pela janela, lançam-se os mesmos, com bastante sal e pimenta.

O sarrabulho atinge o ponto excelente.

Quando se começarem a ouvir as estaladas, é sinal que o cozinhado está na conta. Abre-se a segunda garrafa de branco.

O sarrabulho resultou totalmente.

Os convivas sentam-se então à mesa e comem a açorda de sável, com o branco fresco.

No fim, bebem a garrafa de gin. Toda

A última receita “Bolachas com canela” é semelhante à anterior, pois já não tem praticamente nada de culinário.

3) *Aqui*

No jornal *Aqui*²³⁹ são publicadas as *FPF* na secção “Bisturi” que, na maior parte, se reúnem na segunda edição dos *CGT FPF*. “Manifestação de apoio e não só” (7 setembro 1976) é um dos textos que cabe na colectânea, embora sem a componente “e não só”, também retirada a “Apenas a lua e não só” (14 de setembro de 1976). “Justiça e não só” (21 de setembro de 1976) não está incluído em *NCG FPF* mas tem a presença de Remualda, surgida pela primeira vez nos *CGT* que a catapultam para os periódicos.

“A crise económica” (28 out. 1976, já tinha saído em *Pé de cabra* em 1974 e é incluído em *NCG FPF* 1978) é publicada junto de “Jogo do botão (para páteo [sic] com crianças)”. A ilustração que acompanhava o texto na sua primeira publicação é, agora, substituída por uma fotografia com crianças aparentemente famintas e a legenda “Também as crianças ficaram excitadíssimas”, excerto retirado do texto.

“O acidente” (5 de outubro de 1976) relata um incidente sucedido ao marechal-de-campo Prites Mimoso. Os marechais começam por aparecer na pintura de MHL em 1971 “Marechal de praia”²⁴⁰ e “Marechal de campo” (SILVA 2017: 50).

O último texto publicado na rubrica “Fábulas do próximo futuro” é “Um dia na vida de Etelvino” (12 out. 1976) que recupera presidente, ministro, polícia ou a Remualda, personagens recorrentes na *engrenagem de produção de MHL*.

A reciclagem de peças e materiais como o uso de personagens atravessa o universo ficcional construído e daí emerge a paródia ao folhetim. Nessa linha, algumas das temáticas parodiadas, também recorrentes, passam pela criação e crítica literária, críticos e suplementos literários e a escrita. Neste âmbito, são construídas rubricas e um pseudónimo (Wilson Gasosa/Vovô Gasosa: autor e personagem) para agrupar um conjunto de publicações em periódicos, algumas reaproveitadas para publicação em livro, bem como são dispostas personagens que reaparecem em vários textos (ou até desenhos e pinturas), algumas mantendo encadeamento entre si.

²³⁹ À semelhança do que acontece em *Pé de Cabra* e *O Coiso*, existem textos aqui publicados sem indicação autoral mas que, pelas características apresentadas, podem ser de MHL ou Wilson Gasosa, são exemplos disso: “As conclusões da tia Jerónima” (26 out. e 14 de dezembro de 1976), “A tia jerónima” (23 nov. 1976) e “Fábulas do presente” (23 nov. 1976). Considerando que também as “Fábulas do próximo futuro” não têm indicação autoral e que apenas sabemos serem de MHL porque algumas se publicam em *NCG*, a hipótese de os textos serem dele reforça-se.

²⁴⁰ *CDPTC BNP Esp.* E22/130 e 131

Ainda ligado a tudo isto está a construção de esquemas conceptuais de comunicação como um *Dicionário* ou *Enciclopédia*, reunião paródica de elementos já existentes no roteiro de produção como “uma quantidade indeterminada de tias”, algumas delas atravessando composições e lembrando episódios acontecidos ao próprio MHL e descritos em cartas. Além das tias, os ministros, a polícia (ou a PIDE), a velha, o capitão, o general e o soldado são outras das personagens que se mencionam no dicionário ou enciclopédia e que são dispostas na produção autoral desde a pintura ou desenho, nos *cadavre-exquis* e na prosa ou poesia, atravessando um nexo temporal (linha evolutiva?) desde os anos 40 até fins de 70.

Apesar de não constarem nos esquemas conceptuais executados, também existe um conjunto de personagens que são reutilizadas de igual modo, são elas o tio Inácio, Natário Wolfgang, General Moriguera, Josela, Remualda e o narrador-personagem. Estas estabelecem nexos de ligação, surgem dentro e fora das colectâneas e nos vários jornais criando uma narrativa paralela que é a sua.

A leitura do roteiro de produção autoral – disposição dos materiais demonstrando a endentação existente entre eles – permite ter um ponto de vista privilegiado sobre as combinatórias possíveis e demonstra que estas são quase inesgotáveis. Além disso, torna-se evidente um sistema de recorrências que é aplicável a toda a extensão do roteiro, confirmando a hipótese de que o todo constitui a *engrenagem de produção*.

5. Engrenagem de produção e decifração

Está na vontade de cada um publicar os poemas que entende – se os tiver para publicar e se entende fazê-lo. Na dos outros, está a vontade de ler e gostar ou não. Contra isso, nada a fazer.

Nos poemas que aqui se leem, agarrados entre vários desde 1948 – época em que o autor se dizia surrealista – até 1956 – época em que tal já não se diz – parece existir numa aparente falta de unidade. Essa incoerência é, afinal, a própria coerência duma linha evolutiva em que vários acontecimentos marcaram a quem os fez um caminho a seguir, mais próximo do homem e dos seus problemas. É sempre difícil procurar o que julgamos ser verdade; mas, dessa procura, sai frequentemente o encontro com a realidade, com aquela realidade que tantas vezes está mesmo ao nosso lado e com a qual topamos diariamente; decifra-la, eis o doloroso. Essa decifração não obriga, no entanto, ninguém a ficar com um ar muito zangado. É bom não perder, nunca perder o senso de humor e do amor e ir até ao fim com a capacidade de sorrir e, se for preciso, de dar de repente um pulo²⁴¹.

(MHL, BNP Esp. E22/83, atribuímos a este texto a função de “prefácio” ao projecto *Noite decifrada*)²⁴²

Ao organizar o *corpus* de material produzido por MHL no roteiro procuramos estabelecer as dependências aí existentes. Percebemos que o autor estabelece os *conceitos móveis e adaptáveis* através de um “sermão” para redefinir conceitos fundamentais para a elaboração dos seus materiais, respondendo directamente à questão: “Porque é que o artista tem de estar amarrado a conceitos que se estabeleceram como certos apenas porque são antigos?” (“Para uma melhor compreensão da chamada «Arte moderna»” BNP Esp. E22/77). Ao redefinir os conceitos de estética, através da criação do “Manifesto do sobreporismo”, ou o de escritor, eles vão surgindo teorizados e tematizados ou parodiados, quer pelo narrador-personagem ou pelo sujeito poético e têm a particularidade de ser inseridos e *grafados* na própria produção poética ou ficcional.

A *linha evolutiva* percorrida demonstra que, para construir materiais polimórficos ao longo do tempo, o autor executa sucessivos actos de *decifração* dos quais resulta um sistema de funcionamento comparável ao mecanismo de uma *engrenagem de produção*. A forma como todas as peças se relacionam e o sistema de

²⁴¹ Transcrito de acordo com a ortografia do autor.

²⁴² Apesar de a data limite para o conjunto de poemas reunido ser 1956 e de *ND* conter algumas composições de data posterior (1958), cremos que isso não constitui obstáculo para que o “prefácio” se aplique ao projecto *ND*. Contribuindo para esse argumento, MHL atribui datações diferentes a algumas composições, por vezes, sendo exemplo disso “A mulher de sarn” (BNP Esp. E22/6 Bretanha 1956 e BNP Esp. E22/10 1954).

combinatórias que a sua leitura permite atribuem ao conceito de *engrenagem* a legitimidade para substituir o conceito de obra. Assim, no conjunto de recorrências que estruturam a *engrenagem*, destaca-se o estabelecimento de uma grande narrativa subjacente que emerge do uso indiscriminado de poesia, prosa ou desenho recusando uma genologia literária pré-definida. Em certa medida, MHL efectua uma parábola do sistema recorrendo a elementos pré-existentes como é o caso dos géneros literários ou, até, de categorias como o provérbio (ou “Anti-provérbio”), para os transformar e, neste aspecto, efectua uma revisão da tradição para poder construir a sua própria modernidade.

O jogo executado com o leitor está interligado às recorrências, operando a um nível macroestrutural (no todo reunido no roteiro) e microestrutural (dentro do universo de cada obra/texto publicados ou projecto de publicação). Nesse sentido, as combinatórias possíveis através do estabelecimento de esquemas conceptuais de comunicação (*Dicionário* e *Enciclopédia*) adquire particular relevo, bem como a paródia ao folhetim. Em todo o conjunto, destaca-se o papel de um narrador (grande parte das vezes personagem) que é invadido por um mundo insólito que lhe bate à porta ou de um sujeito poético sedento de encontrar a *chave* para a *decifração* que é, também, uma das recorrências da *engrenagem*.

À medida que entretecemos as peças da *engrenagem* e as combinamos entre si eleva-se a ideia de *decifração* denunciada nas *incoerências da linha evolutiva* que o próprio autor refere em “prefácio” (transcrito em epígrafe) e que lemos em conjunto com o projecto *Noite decifrada* (BNP Esp. E22/6). O projecto reúne composições já existentes em *CDPT* revelando as combinatórias e reutilizações caras ao autor. A sua estrutura, enquanto projecto adiado ou abandonado, podendo por isso constituir uma metáfora do ponto de chegada ao não se concretizar, subdivide-se em capítulos que caminham num crescendo de clarificação (já anunciado em *CDPT*): *Noite*, *1ª chave*, *2ª chave* e *Decifração* (ver anexo “Roteiro de produção autoral”). Poderíamos considerar *ND* uma primeira versão de *CDPT*, mas o acrescento de várias composições e com datas posteriores, bem como a subdivisão em capítulos, leva-nos a afirmar que se trata da reutilização de alguns dos textos com uma composição paratextual específica. Além disso, se juntarmos à leitura do conjunto o “prefácio” transcrito em epígrafe, o projecto adquire sentido no âmbito da *engrenagem de produção* autoral até pela forma como

coincide no objectivo da *decifração*, no modo como os títulos se endentam na ideia da *linha evolutiva* e organização cronológica apresentada.

O roteiro de produção autoral termina com *Lisboa ao voo do pássaro* (1979) e lá parecem desembocar uma série de peças da *engrenagem* que, até então, foram sendo endentadas nos sucessivos actos de *decifração* executados. Nesse sentido, emerge a importância da “cidade de leitores” e da leitura como acto supremo da *decifração* e a insistência no acto de ver, na observação e na leitura de tudo o que se observa:

*como já ficou afirmado e assente
um pouco mais atrás
Lisboa é uma cidade de leitores
é persistente
Às vezes
lê-se a sério
atentamente*

Na junção das várias peças reunidas no roteiro pressente-se a necessidade de encontrar a *chave* para a *decifração* “que só muito lentamente se realiza” (DE, p. 68) e para a qual MHL tenta encontrar uma linguagem construindo uma *engrenagem de produção*. Ademais, uma certeza persiste:

*Haveria tantas mais coisas para dizer, sugerir, inventar, que aqui não vão... já não sei
escrever.
mas zangado, estou... lá isso, estou.
(Carta a Mário Cesariny, BNP Esp. N3/61, 14 outubro 1971)*

1. Bibliografia

Arquivos, acervos e colecções

Colecção de Cruzeiro Seixas ACPC BNP Esp. N38
Colecção de João Palma-Ferreira ACPC BNP Esp. N2
Colecção de Luís de Magalhães ACPC BNP Esp. N5
Colecção de Mário Cesariny ACPC BNP Esp. N3
Colecção Particular Manuel de Brito sob orientação de Maria Arlete Alves da Silva
Espólio de João Gaspar Simões ACPC BNP Esp. E16
Espólio de Mário Henrique Leiria ACPC BNP Esp. E22
Acervo de Mário Cesariny na Fundação Cupertino de Miranda 50-MC-70

Do autor:

LEIRIA, Mário Henrique

Casos de direito galático / O mundo inquietante de Josela (fragmentos), il. Cruzeiro Seixas, Lisboa: República, 1975.

Casos de direito galático e outros textos esquecidos, Silveira: E-Primatur, 2016.

Clareza dada pelo tempo: catálogo, Costa do Estoril: Junta de Turismo do Estoril, 1978.

Conto de Natal para crianças, Lisboa: Forja, 1975.

Contos do gin-tonic, Lisboa: Estampa, 1973.

Contos do gin-tonic, 2ª ed., Lisboa: Estampa, 1976.

“Degrau” in *Visão para uma nova banda desenhada portuguesa*, N.º 5, 1 de junho de 1975, p. 10.

“Deuses à nossa medida” in *& ETC.*, N.º 21, março de 1974.

Depoimentos escritos: contos, poemas e cartas de amor, Lisboa: Estampa, 1999.

Imagem devolvida: poema-mito, il. Cruzeiro Seixas, Lisboa: Plátano, 1974.

Lisboa ao voo do pássaro, fotografias de João Freire, Lisboa: Forja, 1979.

Mário e Isabel, desenhos de Isabel Lobinho, Lisboa: Forja, 1975.

Novos contos do gin, Lisboa: Estampa, 1973.

Novos contos do gin, 2ª ed., Lisboa: Estampa, 1978.

LEIRIA, Mário Henrique (dir.)

Aqui, Lisboa: [s-n.] 1 agosto a 1976 – 25 janeiro 1977.

Bibliografia geral

AA. VV. *Revisão Bandas Desenhadas dos anos 70*, Lisboa: Chili com carne, 2016.

AGAMBEN, Giorgio, *O que é o contemporâneo e outros ensaios*, tradução de Vinícius Nicastro Honesko, Chapecó: Argos, 2009.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel, *Teoria da literatura*, Coimbra: Almedina, 2011.

ARISTÓTELES, *A Poética de Aristóteles*, Lisboa: Regia Officina Typografica, 1779.

BAUDELAIRE, Charles, *Salon de 1859*, Paris, s.d.

disponível em: <https://docplayer.fr/84256766-Charles-baudelaire-salon-de-1859.html> (última consulta a 28 agosto 2017).

BENJAMIN, Walter, “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” in *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, trad. Maria Luz Moite, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto, Lisboa: Relógio d’Água, 2012.

BRETON, André, *Manifeste du surréalisme*, 1924

disponível em:

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/135449/mod_resource/content/1/Manifeste%20du%20surréalisme.pdf (última consulta a 2 outubro 2020).

BÜRGER, Peter, *Teoria da vanguarda*, trad. Ernesto Sampaio, Lisboa: Vega, 1993.

CABRAL, Roque, (dir.), *Logos: Enciclopédia Luso-brasileira de filosofia*, São Paulo: Verbo, 1989.

CASTRO, Aníbal Pinto de (co-aut.), **CUADRADO FÉRNANDEZ, Perfecto (org.)**, *O surrealismo abrangente: coleção de Cruzeiro Seixas*, Vila Nova de Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda, 2004.

CESARINY, Mário, *A intervenção surrealista*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

CUADRADO FERNÁNDEZ, Perfecto (org.); **GONÇALVES, António**, *João Rodrigues, António Maria Lisboa, Mário Henrique Leiria, António Paulo Tomaz*, [s.l.]: Fundação Cupertino de Miranda, 2010.

O surrealismo na coleção Fundação Cupertino de Miranda, [s.l.]: 2007.

DATIA, Carla, *Actos de crueldade: os Contos do Gin Tonic de Mário-Henrique Leiria*, dissertação de mestrado em literatura portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2013.

ECO, Umberto

Obra aberta, trad. João Narciso Furtado, Lisboa: Difel, 2009.

Semiótica e filosofia da linguagem, trad. Maria de Bragança, Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

FARIA, Maria Isabel; **PERICÃO, Maria da Graça**, *Dicionário do livro: da escrita ao livro electrónico*, Coimbra: Almedina, 2008.

GEORGE, João Pedro, *O que é um escritor maldito? Estudo de Sociologia da Literatura*, Lisboa: Verbo, 2013.

CUADRADO FERNÁNDEZ, Perfecto; **ÁVILA, María de Jesús**, *Surrealismo em Portugal, 1934-1952*, Lisboa: Museu do Chiado, 2001.

LAUSBERG, Heinrich, *Elementos da Retórica Literária*, trad. R. M. Rosado Fernandes, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

LE MOS, Rui, (dir.)

ELE: Magazine para senhores, Fauno publicações, 1972-1976.

O Coiso: semanário de maior penetração no país, Lisboa: Editorial República, 7 março 1975-24 novembro 1976.

LISTOPAD, Jorge, *Recensão crítica a Contos do gin-tonic*. In: *Revista Colóquio/Letras*, n.º 16, Nov. 1973, pp. 82-83.

LOPES, Ana Cristina M., REIS, Carlos, *Dicionário de narratologia*, Coimbra: Almedina, 2000.

MACHADO, José Pedro (coord.),
Dicionário da Língua Portuguesa, Lisboa: Didáctica, 1965-1968.

MAGALHÃES, Joaquim Figueiredo, “O último livro da Ulisseia”, disponível em <https://www.publico.pt/2008/12/03/culturaipsilon/noticia/o-ultimo-livro-da-ulisseia-sff-217736> (última consulta em 2 de setembro de 2018).

MARINETTI, F. T., *Manifesto técnico della letteratura futurista*, 1912. Disponível em: <https://www.wdl.org/pt/item/20031/view/1/1/> (última consulta em 17 março 2019).

MARINHO, Maria de Fátima, *O surrealismo em Portugal e a obra de Mário Cesariny de Vasconcelos*, dissertação de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1986.

MARTUSCHELLI, Tânia, *Mário-Henrique Leiria inédito e a linhagem do surrealismo em Portugal*, Lisboa: Colibri, 2013.

MARTUSCHELLI, Tânia (org.),
Obras completas de Mário Henrique Leiria: Ficção, Silveira: E-Primatur, 2017.
Obras completas de Mário Henrique Leiria: Manifestos, textos críticos e afins, Silveira: E-Primatur, 2019.
Obras completas de Mário Henrique Leiria: Poesia, Silveira: E-Primatur, 2018.

MENDONÇA, Rui, (dir.)
Pé de Cabra, Lisboa: [s.n.], 30 agosto-6 dezembro, 1974.

MOURÃO-FERREIRA, David, “Para uma teoria dos géneros literários” 1948, in *Seara Nova*, N.º 1154-1155, 18-25 fev. 1950, pp. 57-58.

OLIVEIRA, António Braz de, “Arquivística literária: *haec subtilis ars inveniendi*” in *Cadernos BAD* (2) 1992, p. 107-121.

PAZ, Octavio, *Los hijos del himo: del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona: Seix Barral, 1990.

PERNIOLA, Mário, *A estética do século XX*, trad. Teresa Antunes Cardoso, Lisboa: Estampa, 1998.

RÉGIO, José,
Em torno da expressão artística, Lisboa: Inquérito, 1940.
“Literatura viva”. In *Presença: Fôlha de crítica e arte*, N.º 1 (10 março 1927), pp. 1-2.

ROMANO, Ruggiero (dir.), *Enciclopédia Einaudi, XXV Volume “criatividade-visão”*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

ROSENBERG, Harold, *The tradition of the new*, New York: Da Capo Press, 1994.

SEDLMAYR, Hans, *A revolução da arte moderna*, trad. Mário Henrique Leiria, Lisboa: Livros do Brasil, 1959.

SHILS, Edward, “Tradition” in *Comparative Studies in Society and History*, Vol. 13, No. 2, Special Issue on Tradition and Modernity (Apr., 1971), pp. 122-159. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/178104> (última consulta em 12 setembro 2020).

SILVA, Arlete Alves da (coord.), *O legado de Mário Henrique Leiria na Coleção Manuel de Brito no CAMB*, Oeiras: Câmara Municipal de Oeiras, 2017.

SILVESTRE, Osvaldo, *A vanguarda na literatura portuguesa: o futurismo*, tese de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1990.

SVENSON, G. R., *The other tradition*, Institute of Contemporary Art: University of Pennsylvania, 1966.

Valéry, Paul, *Oeuvres*, Vol.I, Paris: Gallimard, 1957.

Sites:

<https://modernismo.pt>

<https://edtl.fcsh.unl.pt>

Alguns trabalhos académicos sobre Mário-Henrique Leiria:

CARMO, Carina Infante do, “Tensão narrativa e subversão do poder no conto brevíssimo de Mário-Henrique Leiria” in *Forma Breve* 1, 2003, pp. 205-213.

GRANADA, Maria Cristina Vicente Pires, *Ler e reescrever Mário-Henrique Leiria: da construção linguística do discurso à interpretação dos significados*, tese de doutoramento em Letras, Universidade da Beira Interior, 2015.

KRÜHLER, Maria Manuela Parda, *Humor negro e surrealismo na obra de Mário Henrique Leiria*, tese de mestrado em Literaturas Comparadas Portuguesa e Francesa, Universidade Nova de Lisboa, 1994.

LAURENDEAU, Claude, *Les Livres Illustrés des Surréalistes Portugais*, Département d’Histoire de l’Art, Université de Montréal: Faculté des Arts et des Sciences, 1986.

MARTUSCHELLI, Tânia

A poesia portuguesa dos anos 30 aos anos 70: Mário Henrique Leiria inédito, Ann Arbor: Pro Quest Company, 2006.

“Construção de microtextos e personagens na obra de Mário-Henrique Leiria in *Microtextualidades. Revista Internacional De Microrrelato Y minificción*, N.º 9, 2021, pp. 47-58, disponível em: <https://revistascientificas.uspceu.com/microtextualidades/article/view/363/1380> .

SANTOS, Ana Isabel Rocha, «*Para ser visto por uma lente*»: a imagem de Mário Henrique Leiria, dissertação de mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, ramo de Estudos Comparatistas e Relações Interculturais da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2020.

1. Anexo²⁴³

Roteiro de produção autoral

1930

Desenhos 1930 (Coleção particular Manuel de Brito, Arlete Alves da Silva)

1938

“A minha cabeça gira... gira” (BNP Esp. E22/11)

“Matemática” (BNP Esp. E22/11)

1939

“Amor paixão sublime que une as almas” [*incipit*] (BNP Esp. E22/11)

“Cumentários” [*sic*] (BNP Esp. E22/11)

“Eu queria encontrar-te” (BNP Esp. E22/11)

“Gozamos sim; a cristalina esfera” (BNP Esp. E22/11)

“Poema épico” (BNP Esp. E22/11):

I

*Eis que aparece, com um esgar de ferocidade
um tremendo e horrível animal
que passa, em medonha velocidade
e sai, correndo, pela porta do quintal.*

II

*É grande a barulheira e grande a confusão
Gritam os feridos e os mortos, até
Ouve-se, sinistro o uivo dum cão
Diz uma voz; Maria, o café!*

²⁴³ O único critério de organização do roteiro é cronológico e, dentro de cada ano, os materiais estão dispostos alfabeticamente. Transcrevemos algumas das composições (integral ou parcialmente) que são necessárias para ajudar à compreensão do argumento exposto e, nesses casos, consta a indicação “ver anexo “Roteiro de produção autoral” no corpo da tese.

III

*Levanta-se o homem que tal tinha dito
avança. Indómito, com um ar tétrico.
vai ao paliteiro, tira um palito
E sai, para ir apanhar o eléctrico*

IV

*Na rua a chinfrineira enorme já, é
E o mesquinho homem vê-se num dilema
Ou tomar um Porto metido num café
Ou comprar um bilhete e ir para um cinema*

V

*E o homem, heroico [sic], avança pelo caos
Vê uma criança com ar infeliz
Que estava sentada em cima dum pano
Entretida a meter os dedos no nariz*

VI

*Mas eis de repente que entre a confusão
se ouve um ruído, qual estranho ribombar
e o homem diz: ou isto é um trovão
ou então é alguém que está a arrotar*

VII

*Mas não era. Era a multidão
que se aproximava com ar bastante chato
porque afinal o grande animalão
era um pobre e inocente gato*

VIII

*E o homem, heroico, ao ver a fera horrenda
Avançando com ar ameaçador
Caiu p'ro [sic] lado com uma congestão tremenda
e assim deu a alma do Criador*

IX

*Agora, ao passar no cemitério, podem ver
este epitáfio lá na parede fria,
que se eu não visse não poderia crer,
mas ainda lá passei no outro dia!*

X

*«O homem que aqui jaz era valentão
Tão forte assim, mais ninguém será
mas, coitado, morreu de aflição
ao ver um gatinho quási cego já.»
Finis*

1940

“A vertigem das sombras: interpretação dum pesadelo” (BNP Esp. E22/14)

A queda começa...

Primeiro são sombras, sombras negras com mãos encaminhadas que avançam para mim... Depois, a escuridão envolve-me; mas, apesar disso eu vejo a luz... Quero apanhá-la...

Mas já não é a luz... é Côr; côr palpável, brutal, que me penetra... e as sombras vêm... Vêm sempre, mais e mais... Sombras mangedoras, silvantes, com aspecto macabro e tendo no rosto um rictus de morte...

Rosto... não... já não têm rosto... é vácuo, vácuo sonoro, vácuo que se vê, que se ouve, que se apalpa... eu apalpo-o... Encontro arestas circulares, cortantes, que se evolvam...

E já lá não estão... já não são arestas... Voltam a ser sombras, mas sombras de luz... e a luz cega-me... Ela existe mas eu não a vejo... Entre mim e ela existe o som... som que desce em longos e quadrados berrante...

Onde estão os quadrados?...onde estão os losangos?...

Não estão... Nunca estiveram... Não eram frangos... Não eram quadrados... Eram, sim, gaiolas de sombra que desciam sobre a terra...

E a minha sombra envolve-me... zumbe... rodopia...berra...gira...espalha-se... Já não distingo... Todo o meu sêr está envolvido pela côr da sombra...

Mas onde estou eu?...Sim, onde estou eu?...

Não sei...não quero saber...

Sinto que cais... E a queda continua²⁴⁴

“Quimera da sombra” (BNP Esp. E22/11)

1941

“Cêna familiar na Russia (drama) ou uma depuração necessária” [sic] (BNP Esp. E22/31, agosto de 1941)

1942

“A tua imagem” (BNP Esp. E22/11, junho 1942)

“Caravana” (BNP Esp. E22/11)

“Capítulo I – primeiro capítulo dum conto que eu nunca acabei” (BNP Esp. E22/18, janeiro de 1942)

“Confissão” (BNP Esp. E22/11, julho 1942)

“Desejo eterno” (BNP Esp. E22/11, 16 novembro 1942)

“Divagando” (BNP Esp. E22/11, julho 1942)

²⁴⁴ Transcrito de acordo com a ortografia do autor.

“Evolução” (BNP Esp. E22/11, dezembro 1942)

“Fan - versos futuristas a um menino futurista” (BNP Esp. E22/11, julho 1942)

*Colarinho alto, aspecto de sisudo.
Casaco muito grande
E largo;
Parece um sobretudo.
Cabeleira muito farta e abundante.
Passada muito forte
E olhando
Para tôdos com ar muito importante.
Calças finas, tão fininhas que até
Não chegamos a saber
Como passou p’lo pé
E depois disto tudo não me dirão quem é?*

*É o «fan». O «menino bem»
Lá vai êle.
Clik, Clik, clik.
(A sola é grossissima e protectores tem)
Para onde vai?
P’ró «garden party» ou talvez
Vá beber um cock-tail.
E também é provável, desta vez
Que vá dançar «swing» pró Estoril.
E as meninas,
Quando passa, Dizem, puchando uma fumaça do cigarro:
- Como êle vai «baril»*

*E assim vive êste micróbio
Que, lentamente,
Nos envenena a todos.
O que nos vale
É que ainda há tabernas,
Homens Verdadeiros
E vinho tinto
A jorrar rôdos²⁴⁵.*

“História da cavalaria” (BNP Esp. E22/18)

“Índia” (BNP Esp. E22/11, junho 1942)

“Luta” (BNP Esp. E22/11)

“Noite africana” (BNP Esp. E22/18)

²⁴⁵ Transcrito de acordo com a ortografia do autor.

“O Toninho – versos futuristas feitos a um homenzinho do I.S.T.” (BNP Esp. E22/11, julho 1942)

*Alto, grande, feio e magro
É tal qual um macacão.
E, coitado,
Tão parado
Que até faz aflição*

*Ginástica de mulher quis fazer.
E, meus amigos, estão a vê [sic]:
mecheu-se [sic] tanto,
Foi tão grande a confusão
Que ficou de cama,
Com uma constipação.*

*Depois, no Técnico,
Rugby quis jogar.
Acho que houve lá grande barulho,
Enorme sarrabulho
Que nem lhes quero contar.*

*Quando vai ao «ténis» é que é vê-lo
a correr
sem nunca a bola apanhar
Vem p’ra casa, com ar forte
E fiz:
-Aquilo é que foi jogar!*

*E há mais,
muitas mais coisas
Que não lhes quero dizer.*

*Mas,
Pelo que fica dito,
Do nosso amigo Tonito
Ideia podem fazer*

“Ritmo bárbaro” (BNP Esp. E22/11, junho 1942)

“Sinfonia delirante” (BNP Esp. E22/11, 31 dezembro 1942)

“Sintoma ou causa? versos futuristas explicando uma ideia ainda mais futurista que o Né teve” (BNP Esp. E22/11, 1942)

*Espirrei.
O nariz
entupido achei.
Sintoma ou causa?
Não sei.
Só o Né
Me dirá o que é.*

*E êle [sic] explica,
Com ar doutoral:
«Afinal, meu rapaz
Isso, p'ra mim,
Tanto faz.
Ouve com tôda [sic] a atenção:*

*Abriste a janela,
Entrou ar.
É sintoma
Duma constipação.*

*Doi-te [sic] o fígado [sic],
Os rins, o baço até.
Está-se mesmo
A vêr [sic] o que é!
É a causa,
a causa somente [sic] e,
Duma biliosa
Forte
E valente.*

*E agora tens de concordar
Com a explicação
Que acabei de dar
Pelo que acabo de dizer,
Sintoma e causa
Iguais têm de sêr [sic]*

*E o Né saiu satisfeito
E mesmo
Com ar imponente
Por me dar
Explicação
Tam [sic] decente!*

“Vida (a vida vista por um futurista)” (BNP Esp. E22/18, julho 1942)

*Nas profundezas sombrias do infinito distingue-se um Espírito que macula o socêgo do escuro com vibrante fulgôr. Esse espírito, que quer deixar no Espaço um rasto do seu brilho, é a alma do Sêr.
Espírito que encarna mil lutas, mil esforços, mil misérias...
Da sua nova luta com o Ignoto nasce a Vida.
E o Sêr, que foi originado pela Vida Espiritual, começa um interminável combate para vencer volutas de sombra que o envolvem.
O Sêr pretende a Perfeição? Mas quando lhe será possível atingi-la? Mistério da criação, que jamais será desvendado.
Entre o Sêr e a Vida há uma tão estreita união, que se confundem.
Mas o Sêr continua o combate pela Vida. É a sua luta, que o acompanhará até ao Nada.
Vezes há que a sombra o rodeia, o submerge, parece vencê-lo. Mas não...
Êle renasce, mais brilhante que nunca, e o pesadêlo funéreo e sinistro é afastado.
Mas volta...
Voltará sempre; com redobrada fúria de miséria, de destruições e em voluptuosidades de podridão.*

*O Sêr luta, incansável.
 O Espírito, que o acompanha no infinito, desce, por vêzes, entre êle e o negro manto que se lhe opõe.
 Nêsse Espírito distinguem-se, então, entre manchas baças de indiferença, tristezas impossíveis de quimeras já passadas.
 Para que lhe serve a êle, Espírito, recordar que já foi Vida?
 A recordação é o esmagamento da onda de esperanças e de quimeras futuras.
 Há momentos em que essa recordação se apodera do Sêr, e então a sombra aproxima-se, com nojentos espasmos de volutabro.
 Continua a luta.
 E, quando o Sêr tem já ultrapassado a nuvem de sombras e se lança no imenso Espaço de Conquista, vem a Surprêsa Conhecida, mas sempre Inesperada.
 E é levado pela morte, Invencível e Eterna...
 Transformar-se-há num novo Espírito do infinito, que marcha para o Ignoto.
 Mas a luta não foi infrutífera.
 Um novo Sêr surgirá desse Espírito e a luta continuará; continuará sempre, para além do Entendimento, no mistério do Espaço e do Tempo...²⁴⁶*

1943

“À roda duns olhos verdes: divagação neuro-delirante dum poeta híper-moderno [*sic*] à Maria José” (BNP Esp. E22/11)

“Alegria de viver” (BNP Esp. E22/11, 11 junho 1943)

“Apatia” (BNP Esp. E22/11, 12 outubro 1943)

“Apelo” (BNP Esp. E22/7)

“Apologia do som” (BNP Esp. E22/11, 1 janeiro 1943)

“Bucolismo híper-moderno” [*sic*] (BNP Esp. E22/11)

*No ar vibram agudos gritos berrados
 por vozes d’aço.
 Giram rodas dentadas, geme chapas de ferro
 em bramidos, pelo espaço.
 Homens mecânicos, sem almas, autómatos de si mesmos
 esperam vez de martelar.
 E o põe negro, obscuro e duro, que foi vida
 põe manchas cruas no ar.
 Poças viscosas pingando, tapam a terra
 espalhando sujidade.
 erva metálica rastejando, cinzenta e baça
 tudo emporcalha e invade.*

*Faíscas chocando com faíscas bobinas e fusíveis
 expelindo energia.
 Barreiras de cimento, sombrias e paradas
 mudando a côr [*sic*] do dia.*

²⁴⁶ Transcrito de acordo com a ortografia do autor.

*Tudo zune, gira,
grita e estrondeja
fazendo esforço
horrendo
tremendo
deixando a atmosfera
aparvalhada.
.....*

Não há Alma, não há Espírito, não há NADA

“Cansaço” (BNP Esp. E22/11, abril 1943)

“Conto neurasténico” (BNP Esp. E22/18, 20 setembro 1943)

“De como três dias foram passados: crónica de viagem” (BNP Esp. E22/19)

“Desilusão” (BNP Esp. E22/7, 23 setembro 1943)

“Divagação inútil” (BNP Esp. E22/11, março 1943)

“Engano” (BNP Esp. E22/11, 25 setembro 1943)

“Escadaria” (BNP Esp. E22/11, dezembro 1943)

“Fardo” (BNP Esp. E22/11, 17 novembro 1943)

“Furor inútil” (BNP Esp. E22/11, 14 outubro 1943)

“Luz da lâmpada” (BNP Esp. E22/11, 11 dezembro 1943)

“Noite igual às outras” (BNP Esp. E22/7, 15 novembro 1943)

“Olhar manipulável” (BNP Esp. E22/11, 29 dezembro 1943)

“Onde a chuva cai” (BNP Esp. E22/7)

“Oração do ódio” (BNP Esp. E22/7)

“Quadras dispersas” (BNP Esp. E22/11, 11 junho 1943)

“Tempo” (BNP Esp. E22/11, 12 outubro 1943)

“Verdade” (BNP Esp. E22/11, 31 maio 1943)

“Visão sangrenta” (BNP Esp. E22/11, abril 1943)

1944

“Aurora” (BNP Esp. E22/11, 1944 e 1946, tem as duas datas)

“Da verdadeira justiça – Sermão VIII (BNP Esp. E22/18)

“Divagando à volta dum tema velho” (BNP Esp. E22/11, 27 janeiro 1944)

O
pastor tocava flauta.
O
Sol brilhava alegremente.
De repente
a ovelha baliu,
estorceu-se
em dores cruentas,
berrando
espirrou
pastas esponjosas
de sangue.
A ovelha pariu.

O
prado verdejava, floria.
A
erva vicejava com vigor.
Pingava o calor.
E, sujando,
emporcalhando
o manto verde
restos,
entranhas
da ovelha,
iam-se espalhando.

O
cão olhava o rebanho,
a
cabeça erguida, vigilante.
Mas, num instante
avidamente [sic]
o focinho
mergulhou
nas sobras
do
parto.
Nas pastas
palpitantes
chafurdou

O
rebanho ia andando,
ia
pastando, indolente,

*lentamente
ia ficando
para trás
a podridão,
sobejos,
escória,
fins de digestão.*

*O
Sol baixava para o Ocaso.
O
pastor dirigia-se ao refil [sic]
Subtil
ficava
vagando pelo ar
um cheiro
sufocante.
As manchas
castanhas, vermelhas, amarelas
que ficavam pelo prado
atestavam
a evolução,
a passagem
de vida forte,
exuberante.*

“Gargalhada” (BNP Esp. E22/7)

“Independência” (BNP Esp. E22/11, 20 janeiro 1944)

“Janela” (BNP Esp. E22/7)

“Nada de poesia” (BNP Esp. E22/11, dezembro 1944)

“Oh! mestre das noites fatigantes” (BNP Esp. E22/11)

“Ponte” (BNP Esp. E22/7)

“Senhor touro” (BNP Esp. E22/7)

1945

“Alma” (BNP Esp. E22/7)

“Eu e a Luiza [sic] fizemos uma Viagem-Infinito (conto quási verdadeiro) (aquilo que sonha dentro de nós é verdadeiro, porque existe totalmente)” (BNP Esp. E22/18)

“Manifesto do sobreporismo” (BNP Esp. E22/18)

“Poema do mar” (BNP Esp. E22/11)

“Sem título” *cadavre-exquis* (CASTRO; CUADRADO FÉRNANDEZ 2004: 94)

“Três poemas de tédio” (BNP Esp. E22/11)

“Um caso sentimental” (BNP Esp. E22/58)

1946

“Britania rules” (BNP Esp. E22/11, 21 novembro 1946)

“Diálogo psico-analítico” (BNP Esp. E22/65)

“Frio” (BNP Esp. E22/7)

“General de Gaulle (1946) (CUADRADO FERNÁNDEZ; ÁVILA 2001: 176)

“Fui água e não me beberam” (BNP Esp. E22/7)

“Não me sinto nada metafísico” [*incipit*] (BNP Esp. E22/18)

“Para uma melhor compreensão da chamada «Arte Moderna»” (BNP Esp. E22/77)

“Poema da negação” (BNP Esp. E22/11)

“Poema em prosa” (BNP Esp. E22/11) (existem 2 com o mesmo título)

O primeiro:

Vento que vens de longe, vento que trazes as sementes do amor e as sombras cansadas de outras terras... Vento azul que apagas pegadas [sic] solitárias e pões na noite remoinhos de folhas mortas... Vento que me fazes sonhar com tudo que não tenho quando silvas a tua canção ao longo de ruas estreitas... Vento que me trazes o cheiro de todos os campos longínquos por que passas... Ó vento! Traz-me aquela mulher que eu amo, que amo com todas as esquinas dos teus remoinhos, que adoro porque não pode ser minha. Vento, dá-me a tua alma ligeira e fácil, o teu querer volúvel e rodopiante, dá-me tudo o que de incerto existe em ti. Dá-me toda a tua simplicidade, ó vento feliz, para que eu possa sentir apenas o que tenho. Dá-me a indiferença, enche-me o coração de frio, faze-me igual a ti. Porque eu sofro, vento ~~de~~ insensível eu sofro. Tudo que sofro me é pesado e duro porque não posso ser como tu. Sinto aquilo a que não posso chegar, amo aquilo que não posso ter. Só a noite, vento que passas, se encontra comigo quando procuro aquela mulher que amo porque ela só existe na forma como a imaginei. Ela é diferente de como a queria e, no entanto, é tão igual ao que eu quero. Sinto toda [sic] a minha incompreensão e compreendo-as. Sinto amor a correr dentro de mim, a enrolar-se em espirais de fogo pelo meu sangue e não posso amar, não tenho onde amar, não a quem amar. E eu quero amar, vento, preciso de amor, vento, preciso de amor, amor febril que me faça erguer em estátua de ébano e força, que me faça desafiar ~~o que~~ tudo, até a ti, vento amigo mas cruel. Ó vento, quero ser como tu. Deixa-me ser como tu, passar sobre todas as coisas e não as sentir, rodar à volta delas e seguir sempre cantando. Para que me deram uma alma de homem, Deuses malditos? Deem-me alma de vento, alma de todos os ventos, mas não me deixem sofrer. Porque eu sofro...sofro

O segundo:

Irmãos. Sois livres. Nascestes como eu. Eu e vós somos homens, temos direito de viver, de sentir que qualquer coisa é nossa. Amemos, irmãos, sintamos escorregar entre os dedos as nossas paixões. E, se não pudermos amar, odiemos. Mas que o nosso ódio seja grande, seja ainda feito de amor, de amar aquilo que não temos. Sejamos magníficos a odiar e a destruir. Destruir, irmãos, destruir tudo para que alguma coisa seja feita de novo, seja feita por nós... Nós amaremos então o nosso ódio, aquele ódio que será sempre a nossa glória porque é feito de sentimentos enormes. Amar, irmãos, quanto mais não seja, odiando. Tudo nos será, então, indiferente. E este [sic] cansaço longo que agora sentimos já não será cansaço. Será esperança, será alma, será luta, será tudo, tudo, tudo que vem de longe, de lá de onde ainda pode vir qualquer coisa, de lá onde está a nossa fé. E o vosso ódio será delírio, será extase [sic], será idolatria. E nós odiaremos ~~tudo~~ então porque não pudemos amar como queríamos, porque nunca nos deixaram amar, porque sempre nos apontaram um silêncio e nos de(s)prezaram. E amar-nos-hemos [sic] a nós mesmos e seremos indiferentes aqueles que nos disseram: não amarás. E destruiremos, arrancaremos tudo e a blasfémia será o nosso escudo. E tudo será nosso; nosso; nosso. Sim porque nós, irmãos, também [sic] temos alma, também [sic] sofremos e sentimos. A nossa carne ~~é igual~~ e o nosso sangue ~~será~~ servirá para outros os que vierem depois, tenham direito a amar e não a odiar. Irmãos, temos alma. Odiemos essa própria alma enquanto ela for covarde e não gritar, e não se desfizer em ânsias de liberdade. Oh alma! Vem depressa libertar-nos de nosso ódio. Vem... vem

“Poema livre” (BNP Esp. E22/11, 21 novembro 1946)

“Por cá também passa o engole-espadas” (BNP Esp. E22/18)

1947

“Concerto às 15-30 e um copo de vinho” (BNP Esp. E22/7)

“Contacto” (BNP Esp. E22/18)

“Desenhos (BNP Esp. E22/50)

“Dois poemas mecânicos” (BNP Esp. E22/3)

“Fui ao meu enterro” (BNP Esp. E22/23, 27 fevereiro 1947)

“Heráldica” (BNP Esp. E22/7)

“História da laranja” (BNP Esp. E22/7)

“Hoje pude verificar bem quanto a vida está desumanizada” [incipit] (BNP Esp. E22/18)

“Hontem [sic], assim que me encontrou, a primeira pergunta que” [incipit] (BNP Esp. E22/18, 6 outubro 1947)

“Lápide em Cantaria” (BNP Esp. E22/7)

“Nu” 1947 *CDPTC* (BNP Esp. E22/131-132)

“O Moraes, o irónico e agressivo Fernando Moraes, pregava” [*incipit*] (BNP Esp. E22/18)

“Outono para 37 versos” (BNP Esp. E22/7)

“P. S.” (BNP Esp. E22/7)

“Parábola” (BNP Esp. E22/7)

“Passatempo - no Cais do Sodré, como se vê” (BNP Esp. E22/18)

“Poema nocturno” (BNP Esp. E22/7)

“Propedêutica” (BNP Esp. E22/7, julho 1947)

“Quatro quadras semi-fágicas e uma quadra métrica” (BNP Esp. E22/7)

“Recordações da 1ª façanha” – contém recortes de imprensa “República” 25-10-47; “Diário Popular” 31-10-47; DN, 25 outubro 1947 (BNP Esp. E22/126)

“Sodoma económica” (BNP Esp. E22/7)

“Tenho estado a ler umas poesias do Mendes de Carvalho” [*incipit*] (BNP Esp. E22/18, 5 outubro 1947)

“Tudo o que eu fui perdeu-se n’outra vida” (BNP Esp. E22/7)

“Um café tem qualquer coisa de intrinsecamente revolucionário no ambiente” [*incipit*] BNP Esp. E22/18, 1947)

“Uma caixa solitária em pé de guerra” [*incipit*] (BNP Esp. E22/18, 1947)

“Verdadeira história da luta entre Maya-Gol e o Velho Amarelo que colecionava Hipotenusas (Panfleto semi-mágico anti-burguês, com tendências imaginativas)” (BNP Esp. E22/18)

“Vou-lhe contar uma peça de teatro: o homem e o seu enterro (sainete existencialista) (BNP Esp. E22/18)

“Vou-lhe contar uma peça de teatro: o homem e o seu enterro (sainete existencialista)” (BNP Esp. E22/18)

1948

“A cidade paranóica” (CUADRADO FERNÁNDEZ; ÁVILA 2001: 177)

“A grande festa” (BNP Esp. E22/71)

“A janela micrométrica” (BNP Esp. E22/7)

“Aplicação das regras de higiene” *cadavre exquis* com Carlos Calvet (SILVA 2017: 38)

“Cabina telefónica: planificação de filme” (BNP Esp. E22/30)

“Cala-te Gabriel” 1948 *cadavre exquis* com Carlos Calvet (SILVA 2017: 40)

“*cadavre exquis* redigido por MHL, Carlos C. da Costa e Alexandre O’Neill: “A minha tia Albertina, não sei onde, apanhava comboios com um anzol” (BNP Esp. N3/22)

“Canção de embalar” (BNP Esp. E22/7)

“Carminha” *CDPTC* (BNP ESP. E22/131-132)

“Claraboia” *[sic]* (BNP Esp. E22/7)

“Contra as aves de capoeira” - redigido por MHL “com o acordo de mais cinco” (BNP Esp. E22/53)

“«*Cadavre Exquis*» Mário Henrique, Carlos C. Costa e Nuno C. Costa (BNP Esp. N3/25, N3/26, N3/23)

“Diálogo Automático” Alexandre O’Neill e Mário Henrique (BNP Esp. N3/33)

“Diálogo Automático” Calvet da Costa e Mário Henrique”, (BNP Esp. N3/35)

“Duas expressões” catálogo em (BNP Esp. E22/144, 1948)

“Elipofome Lupulico” (CUADRADO FERNÁNDEZ; GONÇALVES 2007: 43)

“Espaço vazio” (BNP Esp. E22/7)

“Estrada senhoria” (catálogo da Exposição de pintura de 24 de Outubro a 3 de Novembro, Jorge Brandeiro, Mário Henrique Leiria, Nuno Costa, 6ª Exposição da Galeria de Arte Instanta, BNP Esp. E22/144)

“Experiência militar e sanitária” *cadavre exquis* com Carlos Calvet (SILVA 2017: 43)

“Ficha do grupo dos surrealistas” (BNP Esp. E22/72)

“História do conhecimento” (BNP Esp. E22/7)

“Lucidez anti-filosófica” (BNP Esp. E22/7)

“Natureza” 1948 *CDPTC* (BNP ESP. E22/131-132)

“Natureza morta” catálogo em (BNP Esp. E22/144)

“Necessidades hipnóticas” 1948 *cadavre exquis* com Carlos Calvet (SILVA 2017: 47)

“No castelo dos 18 mortos” 1948 *CDPTC* (BNP ESP. E22/131-132)

“No centro” (BNP Esp. E22/7)

“O que é a morte” *cadavre exquis* com Carlos Calvet (SILVA 2017: 45)

“Poema das quatro horas” (BNP Esp. E22/7)

“Para um serviço eficiente” [*incipit*] (BNP Esp. E22/82 1948-1949?)

“Projecto para uma urbanização irracional do Rossio” (BNP Esp. E22/82)

“Projecto para pequenas modificações na Torre [*sic*] de Belém” [*sic*] (BNP Esp. E22/82)

“Projecto para um film” (BNP Esp. E22/30)

“Proposta desonesta” (BNP Esp. E22/7)

“Quando o tempo / das uvas é / o tempo das uvas / todas as serpentes cantam...” (SILVA 2017: 16)

“Relatividade obcecante” (BNP Esp. E22/7)

“Retrato de Jacques Villon” (BNP Esp. E22/7)

“Tédio” (catálogo em BNP Esp. E22/144)

“Um barbeiro com ar ultramarino” (BNP Esp. E22/7)

“Verdade dada pela noite” (BNP Esp. E22/7)

“Zambra” (BNP Esp. E22/7)

1948-1949

“Acontece algumas vezes” – *cadavre exquis* desenho/palavra com Carlos Calvet (CUADRADO FERNÁNDEZ; ÁVILA 2001: 241)

“Importa, pois, estar precavido!” – *cadavre exquis* desenho/palavra com Carlos Calvet (CUADRADO FERNÁNDEZ; ÁVILA 2001: 240)

“Máquina de limpeza” – cadavre exquis desenho/palavra com Carlos Calvet (CUADRADO FERNÁNDEZ; ÁVILA 2001: 240)

“Nª Sª da Conceição (1948-1949) – colagem (CUADRADO FERNÁNDEZ; ÁVILA 2001: 252)

1949

“A arte não é solução senão quando o indivíduo se” *[incipit]* (BNP Esp. E22/18)

“A bem da nação” (BNP Esp. E22/28)

“A cidade adormecida” (BNP Esp. E22/7)

“A mão / praia / entre os teus cabelos / e os meus olhos” (SILVA 2017: 17)

“Auto-retrato” (CUADRADO FERNÁNDEZ; GONÇALVES 2007: 24)

“Caminho oculto” (BNP Esp. E22/17)

“Cartas a Mário Cesariny (BNP Esp. N3/49, 17 outubro 1949); (BNP Esp. N3/43, 25 novembro 1949); (CESARINY 1997: 134-136, 7 maio 1949); (BNP Esp. N3/6, 1949); (29 novembro 1949, MARINHO 1986: 669)

“Clareza dada pelo tempo” (fotografia de objecto da 1ª exposição dos surrealistas, em BNP Esp. E22/221)

“Doença desconhecida” (fotografia em BNP Esp. E22/222)

“Eu sei que há” (CUADRADO FERNÁNDEZ; ÁVILA 2001: 245)

“Homenagem a João de Deus” (fotografia em BNP Esp. E22/214)

“Lição de anatomia” (BNP Esp. E22/7)

“Nos dias de chuva” (CUADRADO FERNÁNDEZ; ÁVILA 2001: 245)

“O homem integral” (fotografia de objecto em BNP Esp. E22/220)

“O que é a escrita automática” com João Artur Silva (BNP Esp. N3/31)

“Objecto” (1949) (CUADRADO FERNÁNDEZ; ÁVILA 2001: 89)

“Origem dos sonhos esquecidos (CUADRADO FERNÁNDEZ; ÁVILA 2001:178)

“Paisagem interrompida” *CDPTC* (BNP ESP. E22/131-132)

“Para ser visto por uma lente” (BNP Esp. E22/7)

“Pequeno poema metálico” (BNP Esp. E22/7)

“Poema objecto” (2) (objecto) (CUADRADO FERNÁNDEZ; ÁVILA 2001: 88)

“Projecto para um espectáculo nosso” (BNP Esp. E22/82)

“Razões porque sou surrealista (para ser lido durante a actuação por nós levada a efeito no Jardim Universitário de Belas Artes em maio de 1949” (BNP Esp. E22/78)

“Retrato de Artur do Cruzeiro Seixas” – desenho (CUADRADO FERNÁNDEZ; ÁVILA 2001: 132)

“Retrato de Carlos Eurico da Costa” – desenho (CUADRADO FERNÁNDEZ; ÁVILA 2001: 132)

“Retrato de Henrique Risques Pereira” – desenho (CUADRADO FERNÁNDEZ; ÁVILA 2001: 132)

“Retrato de Mário Cesariny de Vasconcelos” – desenho (CUADRADO FERNÁNDEZ; ÁVILA 2001: 132)

“Se é um poema não é um poema” (BNP Esp. E22/7)

“sem título” – colagem (CUADRADO FERNÁNDEZ; ÁVILA 2001:178)

“Sem título” – desenho (CUADRADO FERNÁNDEZ; ÁVILA 2001: 133)

“Teatro Venezuela” – colagem (CUADRADO FERNÁNDEZ; ÁVILA 2001: 250)

“Torre dialéctico-cefálica de Gilles de Rais” (objecto) (fotografia em BNP Esp. E22/215) (CUADRADO FERNÁNDEZ; ÁVILA 2001: 88)

1949-1950

Climas ortopédicos (BNP Esp. E22/2 – incompleto, e N38/cx.36, dezembro de 1949 – janeiro de 1950), as datas são atribuídas com base em cópias dos poemas existentes no espólio de MHL. Na versão de CO existente na colecção de Cruzeiro Seixas (N38), a ordem das composições é a seguinte:

“Triângulo cabalístico” (Caparica, 1 julho 1949)
“Maya-Gol, a cidade errante” (Évora, outubro 1949)
“Manufactura anatómica” (Outubro 1949)
“Resultado inesperado” (1949)
“Ilegalidade” (novembro 1949)
“A serpente carnívora”
“Identidade dada pelo tempo”
“Origem dos sonhos esquecidos” (Caparica, julho 1949)
“O uivo”
“A cidade adormecida”
“A praia encantada”²⁴⁷ (outubro 1949) (em E22/7 existe outro poema com variante: “Poema encontrado dentro de um livro de orações – a praia encantada”)
“Encontro nocturno” (novembro 1948)

“Composição colectiva” MHL, Mário Cesariny e Artur do Cruzeiro Seixas (CUADRADO FERNÁNDEZ; ÁVILA 2001: 244)

1950

“Cadavre exquis” – desenho com Mário Cesariny, Simon Watson Taylor e Artur Cruzeiro Seixas (CUADRADO FERNÁNDEZ; ÁVILA 2001: 242)

Cartas a Mário Cesariny (BNP Esp. N3/47 27 março 1950)

Carta a Taylor BNP Esp. (E22/94, 31 agosto 1950)

“Eu sei” (BNP Esp. E22/10)

“Fragmentos da minha vida real” (BNP Esp. E22/18)

Imagem-devolvida: poema mito (BNP Esp. E22/4,5 N38/cx.36) – escrito em abril de 1950, publicado em 1974 pela editora Plátano. A estrutura da versão E22/5, cuja publicação obedece, é a seguinte:

“1ª experiência”

“2ª experiência”

“Síntese”

“O cristal maravilhoso orientado no seio das minas vigilantes” (BNP Esp. E22/8)

“Ruptura de iniciativa terrestre poema-tarot” (BNP Esp. E22/17)

²⁴⁷ Existe outro poema com o mesmo título BNP Esp. E22/7.

“sem título” – colagem (1950, CUADRADO FERNÁNDEZ; ÁVILA 2001: 78)

Traduz *Pré-história do futuro* 1950 (Stefen Wul)

1950-1951

“*Clareza dada pelo tempo* (BNP Esp. E22/1, N38/cx.36, abril de 1950 – novembro de 1951), as datas são retiradas de cópias dos poemas existentes no espólio de MHL e a ordem das composições, na versão existente na coleção de Cruzeiro Seixas (N38), é a seguinte:

“Deixa-me sentar numa nuvem” (na versão existente em E22/1 o título é “Deixa-me estar numa nuvem”

“Deixa que eu quebre tudo o que tenho e que terei” (em E22/10, abril 1950)

“Viver com a crueldade”

“Simples como é”

“Eu sei”

“Não posso” (maio 1950)

“Do meu braço” (18 junho 1950)

“Um dia eu estarei na praça” (junho 1950)

“Quando ferem alguém” (13 julho 1950)

“Qualquer outra vida” (junho 1950)

“Escuta amor” (9 dezembro 1950)

“Tudo o que existiu” (junho 1951)

“Transparência se sangue” (setembro 1951)

“Olhar vazio” (outubro 1951)

“Último encontro” (outubro 1951)

“Morte e transfiguração” (outubro 1951)

“Luz esquecida” (outubro 1951)

“Retorno [*sic*] à memória” (novembro 1951)

1951

“Aconteceu” (silva 2017: 48)

“Antropofagia” (BNP Esp. E22/12, 27 outubro 1951)

“Consequências” BNP (Esp. E22/7)

“É altura” (BNP Esp. E22/7)

“DO CAPÍTULO DA PROIBIDADE”, com seis surrealistas (BNP Esp. E22/136, dezembro de 1951)

“Entrevista de Cesariny a MHL (BNP Esp. E22/66)

“Eu vos afirmo” (BNP Esp. E22/7)

“MAIS UM CADÁVER”, com Henrique Risques Pereira (BNP Esp. E22/162, dezembro de 1951)

Pas pour les parents (BNP Esp. N38/cx.36, novembro 1951)

“Porque não acreditam” (BNP Esp. E22/12)

1952

“Ao tratarmos da nossa posição dentro duma sociedade” [*incipit*] BNP Esp. E22/56 – texto publicado em CESARINY 2007: 182-184) com o título “Homem e sociedade”

“Actuações até janeiro de 1952” (BNP Esp. E22/123)

“Cartas a Carlos Eurico da Costa (BNP Esp. E22/61, 28 janeiro 1952); (FCM 5307 50 MC-70/11, 30 março 1952)

“Caso do dia” (BNP Esp. E22/7)

“Dada a evidência que a acomodação não é solução que convenha e, principalmente” [*incipit*] (BNP Esp. E22/61, 28 de janeiro de 1952)

“O mito da família” (BNP Esp. E22/73, janeiro de 1952)

“Terceiro poema” (BNP Esp. E22/7)

“Uma outra forma de viver” (BNP Esp. E22/18, 13 dezembro 1951)

1954

“Concreção do mito” (prefácio a *A Verticalidade e a chave* de António Maria Lisboa (BNP Esp. E22/44)

“Informação necessária” (BNP Esp. E22/7)

1955

“Revolução nacional ano XXVIII” (BNP Esp. E22/7, 31 janeiro 1955)

Carta a João Palma-Ferreira N2/740 22 maio 1955 (BNP Esp. N2/740, 22 maio 1955)

Traduções: *Autobiografia da ciência* (Forest Ray Moulton, Justus J. Schiffers); *O imenso adeus* (Raymond Chandler); *Admirável mundo novo* (Aldous Huxley); *O reino das mulheres*, Jerry Sohl

1956

Carta a Mário Cesariny (BNP Esp. N3/50, 1956)

Traduções: *O planeta 54* (Albert Crémieux, Jean Crémieux); *Os corsários do espaço* (Paul French); *Robinsons do cosmos* (Francis Carsac); *A união dos universos* (traduzido com Carlos Eurico da Costa, Francis Carsac); *Loucura no universo* (Frederic Brown); *A mãe* (Marksim Gorki); *Fahrenheit 451* (Ray Bradbury); *As cavernas de aço* (Isaac Asimov); *Focus* (Arthur Miller)

“Toda a transformação que passa dos olhos para o papel” [*incipit*] (introdução ao catálogo de uma exposição de Costa Pinheiro feita por MHL BNP Esp. E22/133)

Posterior a 1956

“Está na vontade de cada um publicar os poemas que entende” [*incipit*] (BNP Esp. E22/83 posterior a 1956) lido como “prefácio” de *Noite decifrada* (BNP Esp. E22/6)

*Noite decifrada*²⁴⁸ (BNP Esp. E22/6) – projecto com composições de CDPT e outras, cuja estrutura é:

²⁴⁸ Em *ND* são excluídos de CDPT: “Escuta amor”, “W”, “Transparência de sangue”, “Último encontro”, “Morte e transfiguração” e “Retorno à memória”. Em vez destes, o capítulo intitulado *1ª Chave*, contém

Capítulo: *A noite*

“Deixa-me sentar numa nuvem”, “Deixa que eu quebre tudo que tenho e que terei”, “Viver com a crueldade”, “Simples como é”, “Eu sei”, “Não posso”, “Do meu braço”, “Qualquer outra vida”, “Luz esquecida” e “Olhar vazio”;

Capítulo: *1ª chave*

“Nos teus distantes e jovens braços”, “Dá-me”, “Esperar-te”, “A mulher de SARN” e “Presença”. Uma vez que CDPT contém dois textos numerados 8 e 9, “Um dia eu estarei na praça” e “Quando ferem alguém”, respectivamente, e que em ND ocorre um salto na numeração de 7 passando para 10, achamos que estas duas composições também pertencem ao projecto (encontrando-se repetidas e numeradas em BNP Esp. E22/9)

Capítulo: *2ª chave*

“Auto-retrato telegráfico”, “Vilancete do horário de almoço”, “O momento é de esforço e decisão”, “Intermédio parisiense” e “Poema para usos actuais”.

Capítulo *Decifração*

“Canção da manhã” (também publicado na revista *SEMA*, N.º 1, primavera de 1979), “D. Quixote”, “Permanência”, “Vem connosco”, “Um poema”, “Notas de viagem”, “Poema na Primavera”, “Madrugada 60” e “Nós somos”.

1957

“*A actividade do pintor não é, como certos críticos vindos duma aristocracia*” [incipit] (BNP Esp. E22/54, julho de 1957)

“Prefácio” a *Focus* de Arthur Miller (BNP Esp. E22/46, 1957)

Traduções: *Tiranos da terra* (Christian Russel); *Mundos simultâneos* (Clifford D. Simak); *A cidade da ciência* (Maurice Vernon)

“Um poeta” BNP (Esp. E22/7, 5 março 1957)

algumas composições de datas posteriores a 1950-1951, revelando que terá sido projectado depois de CDPT.

1958

Carta a Dr. Magalhães – Joaquim Figueiredo Magalhães (7 de outubro de 1958, BNP Esp. E22/88)

Carta a José Aguilar (BNP Esp. E22/97, 15 julho 1958)

Traduções: *O décimo planeta* (C. H. Badet); *Mundo de vampiros* (Richard Matheson); *História de dois mundos* (John Macdonald); *Os marcianos divertem-se* (Frederic Brown)

1959

Traduções: *Vuzz* (P. A. Hourey); *A viola* (Michel del Castillo); *Goya* (Antonina Vallentin); *Os mares de Vénus* (Paul French, Isaac Asimov); *A porta do espaço* (Adrien Sobra); *Atenção aos robots!* (Jean Gaston Vandel); *Um homem de talento* (Patricia Highsmith); *A revolução da arte moderna* (Hans Sedlmayr) e *A morte na terra* (Joseph Herry Ainé)

1960

Traduções: *O robot de júpiter-9*, Paul French; *O vagabundo das estrelas*, Stefan Wul; *A rainha rebelde*, Lyon Sprague de Camp; *Os frutos dourados do sol*, Ray Bradbury; *Partida para o espaço*, Cyril M. Kornbluth

“Introdução” à tradução de *O Som e a fúria* de William Faulkner (BNP Esp. E22/38, 1960)

1961

Cartas a Isabel em *DE*²⁴⁹: 1961 p. 131; 30 setembro de 1961 p. 104-106; 8-9 outubro 1961 p. 114 e p. 116; 29-30 novembro 1961; 17 dezembro 1961, p. 134; 23 dezembro 1961, p. 138-139

“Partir” (BNP Esp. E22/9, 15 dezembro 1961)

²⁴⁹ Indicamos apenas o número de página onde constam as transcrições usadas no curso do trabalho.

Traduções: *A superfície do planeta*, Daniel Drode; *O tempo das estrelas*, Robert Anson Heinlein; *Ortog*, Kurt Steiner; *Rumo ao universo*, A.E. Van Vogt; *Projectado no futuro*, Charles Eric Maine

“Última solidão” (BNP Esp. E22/7, 24 março 1961)

1962

“Amor” (BNP Esp. E22/16, 1962)

C. V. de MHL (BNP Esp. E22/119, 1962)

“Carta a João Gaspar Simões (BNP Esp. E16/1962, 28 setembro 1958)

Cartas a Isabel em *DE*: 6 janeiro 1962 p. 145; 14 janeiro 1962 p. 146; 1 abril 1962 p. 172; 24 abril 1962 p. 183; 6 maio 1962 p. 188; 10 maio 1962 p. 196; 4 Junho 1962 p. 210; 14 novembro 1962 p. 220; 29 novembro 1962, p. 224, 228-229.

Traduções: *O espaço será pequeno*, Frederic Brown; *O homem que vinha do passado*, Theodore Sturgeon

1963

Cartas a Isabel em *DE*: 11 junho 1963, p. 261-262; 29 março 1963, pp. 253-254

“Fica presente amor” (BNP Esp. E22/16, São Paulo, DE p. 37, 1963)

1964

Cartas a Isabel em *DE*: 11 fevereiro 1964 p. 266; 10 junho 1964, p. 270; 15 dezembro 1964 p. 273

1965

Carta a Isabel em *DE* (8 maio 1965 p. 277)

1967

“A asa não quebra” (BNP Esp. E22/16, 1967)

1969

“Facto diverso” (BNP Esp. E16 novembro 1969, São Paulo. 1969) e em “O diálogo em 1972”, Suplemento *Artes & Letras* do jornal *República*, 12 de dezembro de 1972, p. I- XI (BNP Esp. E22/210)

1970

“1ª canção de embalar” (BNP Esp. E22/16, 18 julho 1970)

“2ª canção de embalar” (BNP Esp. E22/16, 24 julho 1970)

“3ª canção de embalar” (BNP Esp. E22/16, 24 julho 1970)

“Amizade de lobo, não de cão” (BNP Esp. E22/16)

Cartas a Mário Cesariny (BNP Esp. N3/52 18 julho 1970); (BNP Esp. N3/54 2 setembro 1970)

“Diarreia após ler três horas de Dante e seu inferno” (BNP Esp. E22/16, 16 julho 1970)

“Segunda versão do mito proverbial” (BNP Esp. E22/16, 18 julho 1970)

“E a Europa” (BNP Esp. E22/16, 24 julho 1970)

“Estamos” BNP Esp. E22/16, 18 julho 1970

“Lisboa ainda revisitada em 70!” (BNP Esp. E22/16, 18 julho 1970)

“Olha, Lukas” (BNP Esp. E22/16, agosto 1970)

“Pois” (BNP Esp. E22/16, 1970)

“Portugal” (BNP Esp. E22/16, 24 julho 1970)

“Provérbio imperativo” (BNP Esp. E22/16, 17 julho 1970)

“Rima em seis notas só” (BNP Esp. E22/16, 10 julho 1970)

“Segunda versão do mito proverbial” (BNP Esp. E22/6, 18 julho 1970)

1971

Carta a Isabel em *DE* (7 agosto 1971)

“Dois generais dando à costa” 1971 (SILVA, 2017: 51)

“Manobras de outono” (1971, CUADRADO HERNANDEZ; GONÇALVES 2010: 59)

“Marechal de campo” (1971, SILVA 2017: 50)

“Marechal de praia” 1971 (*CDPTC* BNP ESP. E22/131-132)

“Vamos passear Josela” (*CDPTC* BNP ESP. E22/131-132)

1972

“Antidepoimento [*sic*]” (BNP Esp. E22/55, 1972)

“Beat generation, angry young men e os anos cinquenta” (BNP Esp. E22/57) Publicado, com algumas diferenças, no suplemento *Artes e Letras* do jornal *República* a 22 de junho de 1972

“Cantar de amigo” (BNP Esp. E22/17, 28 fevereiro 1972)

“Confraternização” (BNP Esp. E22/17, 28 agosto 1972)

“*Conto de Natal para crianças* (FCM, 25-MC-117) foi criado em dezembro de 1972, mas apenas publicado em 1975

“Dejejum” (BNP Esp. E22/17, maio 1972)

“Educação cívica” (BNP Esp. E22/17, 25 agosto 1972) é diferente da versão existente em *CGT*

“O diálogo em 1972” BNP Esp. E22/210, suplemente *Artes & Letras* do jornal *República*, 12 de dezembro de 1972

Resenhas biográficas sobre: Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Pablo Neruda, Guillén, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Augusto Roa Bastos, Vinicius de Moraes, Josué Montello, Jorge Medauar, Lygia Fagundes Telles, Dalton Trevisan, Clarice Lispector, Ricardo Ramos, Ariano Suassuna, Ledo Ivo, Marcos Konder, Thiago de Mello, Gerir Campos, “Emanuel Melo Neto, Haroldo de Campos, Décio Pignataria e Ferreira Gullar (BNP Esp. E22/83, 1972)

“Uma das liberdades” (BNP Esp. E22/17, 20 agosto 1972)

1973

“A banana” (BNP Esp. E22/15, NCG, publicado em 1973)

*Era uma Velha
tinha uma touca
estava sentada lá na Aldeia
com generais
imperativos marciais
lá na Aldeia
também havia
alguns pardais
bastante menos que generais
e muito menos
marciais*

*mas o que se impunha
era educar
e impor a lei
em posição mais marcial
que a do pardal
que tal que tal que tal
e a Velha querida
perna estendida
e sorridente e cordeal [sic]
já prometia
a importação a exportação [sic]
e algum grão
de bico de bico de bico*

*parece então que foi
então
que quem não era general
nem considerado
com preparação operacional
na construção
reconstrução constipação
do bananal nacional
viva Tentugal [sic]
e não tinha o menor bico
pico pico serenico
sentiu que só sol
e só Velha com uma touca
que louca que louca que louca
era tristeza era pobreza
e coisa pouca
e foi-se embora
para Chucrute
para Bolero
para Zamora
e até pra França
deixando o bico
tão rico tão rico tão rico
marcando passo requítico [sic]
em contradança
com generais industriais
da construção*

*da exportação da importação
e de algum grão
de bico de bico de bico*

“A barragem”, (BNP Esp. E22/26, *NCG*, publicado em 1973)

“A vacina” *ELE: Magazine para senhores* maio de 1973 (pp. 38-29) (posteriormente integrado em *MIJF*)

“A velha e as coisas” (BNP Esp. E22/15, *CGT*, publicado em 1973)

“A verruga” (BNP Esp. E22/15, *CGT*, publicado em 1973)

“A visita” BNP Esp. E22/15 *CGT*, publicado em 1973

“Aliança” (BNP Esp. E22/15, *NCG*, publicado em 1973)

“Amor escreve-se com água” (BNP Esp. E22/26, *NCG*, publicado em 1973)

“As portas” (E22/26 *NCG*, publicado em 1973)

“Babelite ou Segismondo o Babélico” (BNP Esp. E22/15, *CGT*, publicado em 1973)

“...cada a broca com seu fuso” (BNP Esp. E22/16 e 27, *NCG*, na edição “...cada broca com seu fuso”)

“Carreirismo” (BNP Esp. E22/17, *CGT*, publicado em 1973)

Carta a Abílio (BNP Esp. E22/96, 8 maio 1973)

Cartas a Carlos Manso Pinheiro (BNP Esp. E22/84, 5 março de 1973)

Cartas a Isabel em *DE*: 10 maio 1973 p. 281; 16 junho 1973 p. 291; 25 novembro 1973, p. 302; 31 dezembro 1973 p. 305

Cartas a Luís Amaro (BNP Esp. N5/4229, 18 julho 1973); (BNP Esp. N5/4233 sem data mas posterior a novembro de 1973)

“Cegarrega para crianças” (BNP Esp. E22/15, *CGT* publicado em 1973)

*A Velha dormindo
o rato roendo
a Velha zumbindo
o rato correndo
a Velha rosnando
o rato rapando
a Velha acordando
o rato calando
a Velha em sentido
o rato escondido
a Velha marchando*

*o rato mirando
a Velha dizendo
o rato escutando
a Velha ordenando
o rato fazendo
a Velha correndo
o rato fugindo
a Velha caindo
o rato parando
a Velha olhando
o rato esperando
a Velha tremendo
o rato avançando
a Velha gritando
o rato comendo*

“Estou muito chateado” in *Suplemento Literário do Diário de Lisboa*, N.º 18061, a 5 de Abril de 1973, p. 3. Disponível em:

<http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06817.167.26322#!23>

“Coisas da literatura” (BNP Esp. E22/26, NCG – publicado em 1973)

“Comunicado oficial” (BNP Esp. E22/26, NCG publicado em 1973, versão com colagem da legenda que consta na edição sobreposta a uma anterior)

Contos do Gin-Tonic (BNP Esp. E22/15) 1973

“Desabamento” (BNP Esp. E22/15, CGT, publicado em 1973)

“Educação cívica” (BNP Esp. E22/26, 27, NCG, publicado em 1973)

*Faz-se de tudo
o abano da anca
o olho sorridente
o rebolado
perante o presidente
da república
faz-se o bailado
e a pirueta
para agradar
e arejar o presidente
do conselho
lubricamente
mostra-se o joelho
aos ministros todos
lança-se
simpatia a todos
aos generais
e aos marechais
também aos furriéis
se for preciso*

“Engano” (BNP Esp. E22/15, *CGT*, publicado em 1973)

“Eu e o Chacal” (BNP Esp. E22/26, *NCG*, publicado em 1973) título sobreposto, em colagem, permite ler o anterior “Mudança radical”

“Fc, o banho e não só” (BNP Esp. E22/15, *CGT*, publicado em 1973)

“Gin sem tónica” (BNP Esp. E22/15, *CGT*, publicado em 1973)

*Uma garrafa de gin
estava a preocupar
o pescador
a garoupa e o rodovalho
não tinham aparecido
pró jantar
que fazer?
telefonou ao ministro
da Pesca e do Trabalho
mas o ministro
estava a trabalhar
na cama
com a mulher
(...)*

“História exemplar” (BNP Esp. E22/15, *CGT*, publicado em 1973)

“Hitler? Não sei quem é” (BNP Esp. E22/15, *CGT*, publicado em 1973)

“Intervalo” (BNP Esp. E22/15, *CGT*, publicado em 1973)

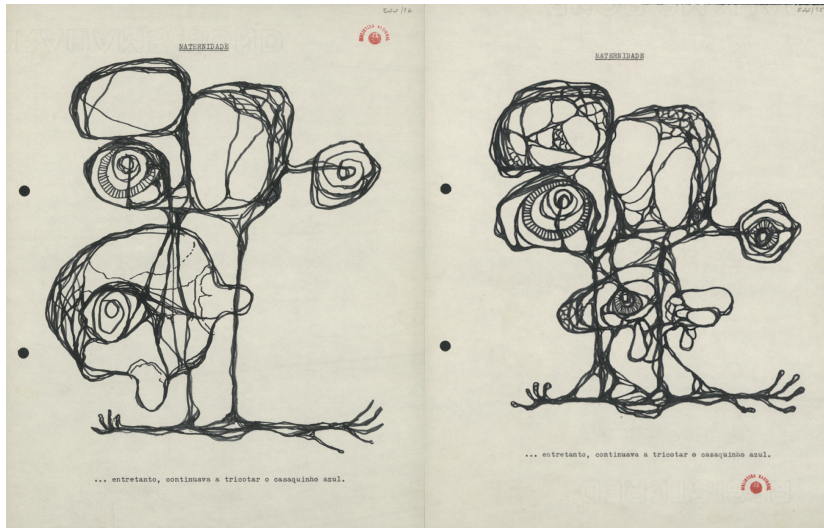
“Jornalismo” (BNP Esp. E22/15, *CGT*, publicado em *CGT* 1973)

“KGB ataca ao entardecer” (BNP Esp. E22/15, *CGT*, publicado em 1973)

“Livre, cristã, ocidental” BNP Esp. E22/15, *CGT* – publicado em 1973

“Manifestação de apoio” nas *FPF* em *NCG* e publicado em *Aqui* Manifestação de apoio e não só, N.º 2, 7 setembro 1973

“Maternidade” (BNP Esp. E22/15 e 16 *CGT*, publicado em 1973) – duas versões



“Meu sócia, o general” BNP Esp. E22/15, *CGT*, publicado em 1973

“No próximo ano em Jerusalém”, E22/26 *NCG*, publicado em 1973

Novos contos do Gin 1973

“Noivado” BNP Esp. E22/15 (*CGT*, publicado em 1973)

“O bode imarcescível” e seu “prólogo” BNP Esp. E22/15, *CGT* – publicado em 1973

“O losango e a serpente” (*CGT*, publicado em 1973)

“O menino e o caixote” (BNP Esp. E22/15, *CGT*, publicado em 1973)

“O molho”, (BNP Esp. E22/26) texto rasurado *NCG* publicado em 1973

“Pequena enciclopédia doméstica ELE: Magazine para senhores” (N.º 9 e 11, junho e setembro de 1973, pp. 28-29; 30-31)

“Poética” (BNP Esp. E22/15, *CGT*, publicado em 1973)

“Pôr-do-sol” (BNP Esp. E22/15, *CGT*, publicado em 1973)

“Querela habitual” (BNP Esp. E22/26 *NCG*, publicado em 1973)

“Regressos” (BNP Esp. E22/26, *NCG* publicado em 1973)

“Retrato de família com boné” no espólio uma das versões contem a imagem e uma legenda (“Não culpado. Declaração do marechal do III Reich Hermann Goring, durante o julgamento de Nuremberg”, BNP Esp. E22/26, *NCG* – publicado em 1973)

“Rifão quotidiano” (BNP Esp. E22/26, NCG, publicado em 1973)

*Uma nêsp^{er}a
estava na cama
deitada
muito calada
a ver
o que acontecia*

*Chegou a Velha
e disse
olha uma nêsp^{er}a
e zás comeu-a*

*é o que acontece
às nêsp^{er}as
que ficam deitadas
caladas
a esperar
o que acontece*

“Semântica” (BNP Esp. E22/26, NCG, publicado em 1973)

“Saudade da infância” (BNP Esp. E22/26, NCG, publicado na revista *ELE: Magazine para senhores*, rubrica “Histórias da vida corrente”, julho-agosto de 1973, pp. 10-11). A versão existente no espólio possui uma espécie de prólogo rasurado que não consta na edição nem da publicação na revista

“Surpresas da pesca” (BNP Esp. E22/15, CGT, publicado em 1973)

“Teobaldo, o meu amigo” (BNP Esp. E22/26, NCG, publicado em 1973)

“Torah” (BNP Esp. E22/15, CGT, publicado em 1973)

“Trabalho noturno” (BNP Esp. E22/15, CGT, publicado em 1973)

“Tropicália” (BNP Esp. E22/15 CGT, publicado em 1973)

“Última ceia” (BNP Esp. E22/15, CGT, publicado em 1973)

“Última tentação” (BNP Esp. E22/15 CGT, publicado em 1973)

“Um caso zoológico” (BNP Esp. E22/18, NCG publicado em 1973, versão censurada em 22 agosto 1973 – BNP Esp. E22/59, publicado em NCG “Caso Zoológico”)

A Velha foi metida no cercado, para evitar que os visitantes dessem pela ausência do Avestruz. Era conveniente, nunca se sabe. (...)

A Velha continuava a contentar os visitantes. Era um rico Zoo.

O apreço geral à Velha foi votado e, entretanto, o Avestruz finava-se, discreto, ao tentar um último gesto inconveniente na tratadora. O luto nacional.

“Versão da História da Tentação do Pêro” (corresponde a “Última tentação) *DE*, p. 281
10 de maio de 1973

“Visita”, BNP Esp. E22/26, *NCG*, publicado em 1973

1974

“Às vezes... à quarta-feira” (*Pé de cabra*, n.º 12, 15 novembro 1974)

“As viagens formam a juventude” (*Pé de Cabra*, 25 outubro de 1974)

“Atentado (contribuição para um jogo de massacre)” (*Pé de cabra*, N.º 10, 1 novembro 1974)

O Primeiro-ministro pegou no telefone e ordenou:

- *Chamem-me o Espião Principal. (...)*

O Primeiro-ministro pegou de novo no telefone e ordenou:

- *Chamem-me o Espião Secundário. (...)*

O Primeiro-ministro pegou ainda no telefone, olhou para as árvores do velho jardim que se recortavam na janela, e ordenou:

- *Chamem-me o Espião Estagiário.*

Carta a Isabel em *DE* (13 fevereiro de 1974 p. 310)

Carta a Mário Cesariny (BNP Esp. N3/70, 19 de abril de 1974)

“Coisas do Gualtério” (*Pé de cabra*, n.º 6, 4 out. 1974)

“Código secreto” (*Pé de cabra*, nº 8, 18 out. 1974)

“Crise económica” (BNP Esp. E22/16 *NCG FPF*, publicado em *Pé de Cabra* 30 setembro 1974 e *Aqui* 28 setembro de 1976, neste com fotografia de crianças famintas comendo e com a legenda “também as crianças ficaram excitadíssimas” – frase que consta do texto, em *NCG FPF* 1978)

Entrevista “Deuses à nossa medida”, & *ETC.*, N.º 21, março de 1974

“Entrevista a MHL (BNP Esp. E22/312, 1974?)

“Museologia” (*Pé de cabra*, 27 setembro 1974)

“Pequenas fábulas asiáticas” (*Pé de cabra*, N.º 14, 29 novembro 1974)

“Problemas de reacção” (*Pé de Cabra*, N.º 13, 22 novembro 1974)

“Tróia de vez em quando” (*Pé de Cabra*, N.º 3, 13 setembro 1974)

1975

“A boa fada, a menina dos cabelos louros e o sapinho encantado” (*O coiso*, 7 de março de 1975)

“A economia” (*O coiso* 14 março 1975)

“A gata borralheira” (*O coiso* 14 março 1975)

“A invenção dos descobrimentos (fragmento histórico)” (*O Coiso* 2 maio 1975)

“A menina Branca e os sete anõesinhos” (*O Coiso* 28 março 1975)

“Bolachas com canela (acepipe popular)” (*O Coiso* 11 de abril de 1975)

“Carneiro à Reboredo (prato montanhês)” (*O Coiso* (14 de março de 1975)

Carta a Assis (resposta a inquérito) (BNP Esp. E22/89, 1975)

Casos de direito galático / O mundo inquietante de Josela (fragmentos)

“Civismo” (*O Coiso*, 14 março 1975)

“Dicionário modesto para famílias de poucos haveres” (*O Coiso*, N.º 6, abril de 1975)

“Galinha ensopada” (*O Coiso* 7 de março de 1975)

“História conhecida” (*O Coiso* 9 de maio de 1975)

Lázaro estava de facto num estado lastimoso. Magro, cadavérico, estendido ao comprido. Morto, claro. Familiares e amigos rodeavam o falecido. Mergulhados em choro e desolação.

Então alguém sugeriu, como último recurso:

- E se chamássemos o Mestre? Talvez ele consiga qualquer coisa. Dizem por aí que é dado a práticas curativas!

Concordaram. E foram à procura de J. Cristo.

Encontraram-no na carpintaria. Comentando acontecimentos da actualidade com os companheiros de ofício. realmente farto de tanta demagogia.

Contaram-lhe o que tinha acontecido ao Lázaro, coitado. Talvez ele pudesse dar um jeito [sic], quem sabe? J. Cristo acedeu. Aliás, sabia que tinha de aceder. Estava escrito.

Chegou junto de Lázaro. Observou com certo desgosto o corpo ali esticado no chão, à sua frente. Baixou-se, deu-lhe um safanão e afirmou, vagamente chateado com aquilo tudo:

- Ergue-te e anda.

Lázaro ergueu-se. Aos tropeções, começou a andar em direcção ao quarto de banho. O silêncio era total. Então alguém murmurou, num espanto receoso:

- Milagre!

J. Cristo encolheu os ombros. Olhou, farto, para aquela gente lorpa e saiu, de volta à oficina e à conversa interrompida.

A notícia correu, era de esperar. Chegou aos ouvidos dos Doutores. Não gostaram. Tomaram providências.

Três dias depois as forças armadas de Roma foram à oficina e detiveram J. Cristo. Acusado de agressão ideológica ao povo hebreu unido e, evidentemente, exercício ilegal de medicina. Mais tarde soltaram-no. Mas ficou sempre debaixo de olho. Suspeito de provocador. Até que o liquidaram. Em nome da liberdade. Romana, claro.

“História habitual” (O Coiso 25 abril 1975)

J. Cristo estava cansado. Realmente cansado e até um pouco farto de tanta demagogia. Sentado à porta de Jerusalém, lia o jornal, distraidamente.
Foi quando começou o borborinho.
Pela porta saía uma mulher, a correr e a aguentar pedradas. Que coisa, ein! E atrás uma matula ululante, gritando de maneira realmente incómoda.
J. Cristo pôs o jornal em cima de uma laje, levantou-se e olhou.
A mulher, com uma pedrada mais eficiente, desequilibrou-se e caiu-lhe mesmo em frente.
J. Cristo ergueu a mão. Apenas.
A multidão parou logo. Espectante [sic].
J. Cristo perguntou, já chateado com tanto reboliço:
- Que fazeis?
Responderam-lhe m coro:
- O povo hebreu unido não permite mais prostitutas. Nem pecadores contra a dignidade. Vamos lapidá-la. Já.
J. Cristo olhou em volta. Que chatice! Mas teve de afirmar, tal como estava escrito:
- Aquele que nunca pecou, que lhe atire a primeira pedra.
Enorme silêncio.
Então uma voz ergueu-se, definitiva:
- Escuta, homem puro. Nunca pecaste, todos sabemos. Atira a primeira pedra, faz favor.
J. Cristo ficou pensativo. Pouco tempo. Realmente tinha que aceitar a afirmação. Pegou numa pedra e atirou-a à prostituta. Os outros continuaram.
É o que faz aceitar compromissos.
Mais tarde J. Cristo reconsiderou. O povo hebreu unido e as forças armadas de Roma mataram-no. Lentamente [sic].

Mário e Isabel

“O Capuchinho vermelho” (O coiso 7 de março de 1975)

“O degrau” Visão para uma nova banda desenhada portuguesa (N.º 5, 1975)

“O desaparecimento” ELE: Magazine para senhores dezembro de 1974-janeiro 1975 (pp. 52-52) (posteriormente integrado em MIJF)

“O lobo e o cordeiro” (O Coiso 11 abril de 1975)

“O rabão e o cato” (O Coiso, 7 de março de 1975)

“O torvo e a babosa, não é isso. O corvo e a raposa. Pois” (O Coiso 28 de março de 1975)

“Ovos verdes” (O Coiso, 7 de março de 1975)

“Papas com sarrabulho (O Coiso 28 de março de 1975)

“Revolução” (O Coiso 16 de maio de 1975)

“Risota com molho de tomate e parmesão (prato italiano)” (*O Coiso* 14 março 1975)

1976

“Apenas a lua e não só” (*Aqui*, 14 de setembro de 1976)

“As vozes da bicharada” (*O Coiso*, 24 novembro 1976)

“Justiça e não só” (*Aqui*, 21 setembro 1976, secção “Bisturi”, rubrica “Fábulas do próximo futuro”, este texto não integre a 2ª edição de *NCG* que incluem as FPF)

“O acidente” (*Aqui*, 5 de outubro de 1976)

“O grande romance de *O Coiso* em 33 episódios” (*O Coiso* 24 de fevereiro de 1976)

“Um dia na vida de Etelvino” (*NCG FPF* e publicado na rubrica *FPF* do jornal *Aqui*, n.º 7, 12-18 outubro 1976, p. 16)

A bicha estendia-se, ordeira e silenciosa, com os usuais Comandos de Roy Statler de metralhadora aperrada, a dar-lhe protecção. Seis de cada lado, boina vermelha e braçadeira da ZATO. Etelvino sentiu-se em segurança. E livre. Tal como lhe afirmavam às seis da manhã, pela televisão, antes de o mandarem para a cama. Livre e seguro.

No autocarro tornou a respirar aliviado. O bilhete aumentou apenas 7% desde a véspera. O ministro dos Negócios Internos de Secos e Molhados bem o afirmara na noite anterior, na televisão. Só 7% até ao fim da semana. Que Deus, o Primeiro e Vili Brante o abençoassem. (...)

1978

Novos contos do gin (2ª ed.) inclui *Fábulas do próximo futuro*

“Rifão de Fernão Tanoeiro” (BNP Esp. E22/16, *NCG FPF*, 2ª ed. *NCG* publicado em 1978)

“Que bom”, *FPF*, *NCG*, publicado em 1978

“Cada guerra com seu uso...” (BNP Esp. E22/17, *NGCT*, publicado em 1978)

1979

“As palavras ditas <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/as-palavras-ditas/> - participação em programa

“Carta de MHL a Álvaro também menciona o seu próprio tio: “Há o tio almirante e director do instituto de Altos Estudos Militares Navais” (“Memória (com inéditos) de Mário Henrique Leiria”, Suplemento «Ler/Escrever», *Diário de Lisboa*, 9-17 de dezembro de 1982

Lisboa ao voo do pássaro (1979)

Sem data

“A pintura é uma exteriorização da verdade imaginada” (BNP Esp. E22/51)

“5º quadro” (BNP Esp. E22/31)

“A crise económica” (BNP Esp. E22/16)

“A fábula” (BNP Esp. E22/16)

“A frapa” (BNP Esp. E22/16)

“A resposta” (BNP Esp. E22/7)

*então como se faz a revolução?
perguntou-me a tia Albertina
com sangue e armas e merda
e com sol e céu [sic]
respondi-lhe eu
que acabava de chegar da América Latina
que confusão!
apavorou-se a tia Albertina
e os cravos? e os capitães?
tive uma súbita vontade de cagar
e catrapus
zás na latrina
desculpe tia Albertina
que quer a senhora
que se faça com cravos e capitães
quando se volta da América Latina?*

“Amanhecer” (BNP Esp. E22/17)

*O cavalo olhou-me
e então disse bom dia
admirei-me um pouco
sem querer
as coisas têm regra
acham que podia ser?
mas eu sabia
já havia atletas a correr*

*algumas meninas a aprender
e até ministros a comer
pareceu-me evidente
que podia ser
respondi bom dia ao cavalo
com certa confiança
que estava na razão
que podia ser
e não é que vejo
o presidente com um livro
e estava a ler!
terminantemente convencido
voltei atrás com decisão
procurei de novo o cavalo
e disse-lhe mais e mais
bom dia
como devia ser
bom dia bom dia bom dia
cavalo
como tem que ser*

“Amor filial” (BNP Esp. E22/17)

“Antes de começar quero fazer uma prevenção aos que estão ouvindo” [*incipit*] (BNP ESP. E22/18)

“Anti-provérbio” (BNP Esp. E22/16)

“Ao senhor Alves” (BNP Esp. E22/18)

“Apenas uma morte – Eretz” (BNP Esp. E22/83)

“As férias nunca esquecem” (BNP Esp. E22/16, texto emendado)

“Asma marcial” (BNP Esp. E22/17)

*A asma do fantasma
foi o que lhe causou
a frustração
do ectoplasma
assim que entrava
em assombração
vinha-lhe a asma
chegava o nosso capitão
e logo o arfar
pouco fantasmático
tirara ao fantasma
o uso democrático
de ser asma com fantasma
para apavorar o militar
mas que asma!
nada a fazer
não conseguia sequer
pregar um susto*

ao sargento Cabeça-de-Sabão
e menos à mulher
do nosso capitão
a dona Soledade
que já estava morta
de riso
com aquela actividade
do soprar da asma
do fantasma
fantasma com asma!
que fantasma!
morta
tornou-se ali mesmo
fant
mas sem asma
que rico ectoplasma!

Carta a Isabel em *DE* p. 127

“Cláudio, o mau pagador” cadavre exquis com Carlos Calvet (SILVA 2017: 46)

“Comecemos com a descrição [*sic*] da noite”, [*incipit*] (BNP Esp. E22/18) – designamos por “prólogo”

“Como gerir um suplemento literário (ou outro)” (BNP Esp. E22/16)

“Comunicado oficial” (BNP Esp. E22/26, *NCG*, versão com colagem da legenda que consta na edição sobreposta a uma anterior)

“Conferência” (BNP Esp. E22/31, 193?)

“Conselho de amigo”, BNP Esp. E22/17

“Curiosidade culinária receita para preparação de HOMUNCULUS CRÍTICO LITERÁRIO” (BNP Esp. E22/16)

“Declaração” (BNP Esp. E22/16)

Declaração

Ex-preso político do Forte de Caxias declara que lhe parece ser de pedir muitas desculpas aos senhores agentes da Ex-PIDE/DGS as senhoras agentes que certa vez o espancaram. E também desejar-lhes um futuro risonho. Pelo caminho que as coisas vão... Por enquanto, claro.

“Diálogo automático e cadavre-exquis” (BNP Esp. E22/20): “Defenições” [*sic*]; “Ocasões”; “Preto que nem um arrôcho” [*sic*]; “A hora que ainda não é”; “Maquinismo de revolução”; “História da pessoa que nós esperamos”; “Análise de urinas”

“*Diapasão-Romance*” (BNP Esp. E22/21)

“Entremês bélico” (BNP Esp. N3/73)

“Espanha – 3 da tarde” (DE p. 119)

“Estudos de MHL sobre música de vários géneros, mas essencialmente Jazz (BNP Esp. E22/25)

“Euclides, Euclides” (BNP Esp. E22/11)

“Evidência surrealista” (BNP Esp. E22/74) com Mário Cesariny, Carlos Eurico da Costa e Cruzeiro Seixas

“Evocação” (BNP Esp. E22/83)

“Feitiço” (BNP Esp. E22/69)

“Fiz uma descoberta” [*incipit*] (BNP Esp. E22/18, sem data)

“Hora de fechar” (BNP Esp. E22/18)

“Isto de escrever um romance, parece que é difícil... *incipit* (BNP Esp. E22/18)

“Joãozinho volta a casa” (BNP Esp. E22/17)

“Jogo do botão para páteo [*sic*] com crianças” (E22/16, NCG FPF, também publicado no jornal *Aqui*, com fotografia de uma estátua-busto, junto a “crise económica”)

REI
CAPITÃO
SOLDADO
LADRÃO

primeiro botão

*o rei
faz a lei
por isso se diz
ai aqui del rei*

segundo botão

*capitão real
come logo o rei
faz a nova lei
e é general*

terceiro botão

*soldado
tramado
é sempre lixado
não se faz qualquer lei
não é general
nem sequer rei
que pena
coitado*

*resta o ladrão
e então
porque não?*

último botão

“Jogo Rex” (coleção particular Arlete Silva)

“Madrinha” (BNP Esp. E22/16)

Madrinha

Agente de 1ª da PIDE/DGS actualmente detido injustamente na Penitenciária de Lisboa reclama imediata justiça e aproveita para pedir madrinha bondosa e compreensiva que deseje acompanhá-lo, neste transe tão doloroso quão ~~temporário~~ transitório.

Resposta a este jornal ou a outro qualquer.

“Maktub” (BNP Esp. E22/17) embora faça parte do índice da versão de NCG existente no espólio (BNP Esp. E 22/26), não é publicado na colectânea

“Metalinguagem ou a crítica literária” (BNP Esp. E22/16)

Acto único

1º quadro

Um: - Coi, coi, coi.

Dois: - Rumf, cofió, glu.

Três: - Gulp, pomf, grrr.

2º quadro

Dois: - Coi, coi, coi.

Três: Rumf, cofió, glu.

Um: - Gup, pomf, grrr.

3º quadro

Três: - Coi, coi, coi.

Um: Rumf, cofió, glu.

Dois: - Gulp, pomf, grrr.

O Cavalo: - Zap, zap. Zap, zap.

Todos: - Ronf! Ronf!

Aplausos delirantes.

Autor e actores são imediatamente condecorados com UMA caixa de pasteis de Tentugal.

O Tenente (para o recruta) – Direita, vol...ver.

O Recruta (curioso) – Porquê?

O General (para o cavalo) – An...an!

O Cavalo (aborrecido) – sempre a mesma conversa!

O Paraplégico – Está calor...!

O Leproso – Tira o casaco.

(O Paraplégico leva a mão à cara e vaza um olho)

O Maneta – Somos uns falhados.

O Gago – Po...po...po...is.

*O Parálítico (zangado, na cadeirinha de rodas) – Não concordo!
(escorrega da cadeira e estatela-se ao comprido)*

O Surdo-mudo – Grr...zap...zap...unf...

O Ceguinho – Muito obrigado (põe o pé no buraco e desaparece).

A Mãezinha Epiléptica – Diz uma gracinha à dona Josefa, diz...

A Filhinha Talidomídica – ão, ão, ão... (e dá uma dentada na perna da dona Josefa).

O Cozinheiro disse à Ceguinha: “amo-te”. A Ceguinha disse ao Cozinheiro “amo-te”. Tiveram dois cãesinhos e uma cadelinha. Foram muito felizes.

A Filha – Vou-me casar.

O Pai (curioso) – Com quem?

A Filha (brincalhona) – Com um homem.

O Pai (pasmado) – Quem diria!

Pedagogia Histórica

O Luís Vaz de Camões (preocupado) – Se me tiram este, não tenho mais nenhum.

O D. Sebastião (optimista) – Ora, ora! Conversas, Luís...

A Pintura

O França (convicto) – Absolutamente.

O Pernes (menos convicto) – Parece-me...

(O prémio é imediatamente entregue ao artista).

A Poesia

O David Mourão Ferreira (profundo) – A própria evidência o demonstra.

O Telespectador (totalmente parvo) – o quê?

O Televisor - ... o senhor presidente da república inaugura o castelo de Óbidos...

A Música

Pianista Surdo – dong, dong, pong... pong, pong...

O Netinho – poinng...

O Azeredo Perdigão – Tem a bolsa.

O Pianista Surdo (vexado) – pong, pong, dong... dong, dong...²⁵⁰

“Mudança radical” (BNP Esp. E22/26)

“My double, the general” (BNP Esp. E22/323)

“Nabos” CDPTC BNP ESP. E22/131-132

“Nota cultural” (BNP Esp. E22/16)

“Novos Contos do Gin” (BNP Esp. E22/26)

“O mágico encanizado” (BNP Esp. E22/17)

²⁵⁰ Transcrito de acordo com a ortografia do autor.

O mundo inquietante de Josela: fragmentos

“O prazer do texto” (BNP Esp. E22/26)

“O Rabana e o Sacicho, perdão, estou sempre a enganar-me. O Sacana e o Rabicho” BNP Esp. E22/16)

“O silêncio é d’ouro” (BNP Esp. E22/26)

“O Zaneta e o marolho” (BNP Esp. E22/16)

“Outro intervalo” (BNP Esp. E22/17)

“Poema-objecto (1949) (2)

“Poema” (dois) *O legado de Mário Henrique Leiria na Coleção Manuel de Brito no CAMB*, Oeiras: Câmara Municipal de Oeiras, 2017; p. 17-18

“Poemas e textos de alguns (ao tempo) surrealistas” (BNP Esp. E22/82)

“Projecto de capa para *Climas ortopédicos* com um desenho a lápis e tinha da china (Cf. SILVA, 2017: 27)

“Rebola-a-bola” (BNP Esp. E22/17)

“Regresso lar, a volta da mulher de verde” (BNP Esp. E22/18)

“Remodelações governamentais” (BNP Esp. E22/26) e variante “Remodelações governamentais e não só”

“Represália” (BNP Esp. E22/17)

“Rifoneiro do baú” (BNP Esp. E22/17)

“sobre a pintura de Júlio Resende (Coleção Manuel de Brito facultado por Arlete Silva)

“Táctica americana” (“Memória (com inéditos) de Mário-Henrique Leiria” de Álvaro Belo Marques, suplemento *Ler / Escrever* do *Diário de Lisboa*, 17 dezembro 1982)

T.A.

*Com extremo cuidado
com exaustiva precisão
o capitão disse:
queimar queimar é que é preciso
incendiar com precaução
sim meninos
queimar
que isto é um exercício
uma manobra
uma ma-no-bra
Bem toda a gente sabe
todos os jornais o dizem
- os jornais franceses*

*os jornais ingleses
é claro
que o exército português
é um exército T.A.
ora aí está
um exército T.A.
portanto
Lá é assim
queima-se queima-se
um casal
- tragam-me um casal de Rosembergs –
aqui também é assim
queima-se
mas queima-se o quê?
aqui é tudo muito pobrezinho
então não há Rosembergs?
bem
então vamos lá a uma floresta
já que não há outra coisa
uma floresta?
aqui é tudo muito pobrezinho
o quê não há uma floresta?
então o que se arranja?
um restolho um restolhosito [sic]
uns pinheiros uns pinheiritos
ora aí está
disse o capitão
com extremo cuidado
com exaustiva precisão
vamos lá meninos
é preciso queimar
esse restolho*

*No entanto
há quem diga
que estão a nascer muitas papoilas
no sítio onde existia o restolho.*

Agt.º Set.º 1953

“Teatro de boilevar: eflúvios roxos ou roxos eflúvios, noites abstémias” (BNP Esp. E22/16)

“Todos os planetas são feitos de” [*incipit*] (desenho e poema) (BNP Esp. E22/52)

“Transferências” (BNP Esp. E22/18)

“A estratégia”, BNP Esp. E22/15, CGT)